



DIBUJAR LA MEMORIA

Sobre las animaciones en el documental "Chinina"



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

DIBUJAR LA MEMORIA

Sobre las animaciones en el documental "Chinina"

Alumnas Serena Dardanelli & Milena Benmuyal

Asesora Mgter. Carolina Senmartin

Co-asesora Lic. Paula Malén Cocucci

Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

Departamento de Artes Visuales

Año 2021





ÍNDICE

Introducción	9
El documental	11
Objetivos del documental	15
Desde la ciudad que habitamos	21
Originaries urbanes y actuales	23
Más allá de la tierra.....	27
Construir conocimiento desde lo cercano.....	31
Lo real y lo mágico	35
¿Qué es lo real?	36
Lo real de la imagen filmada.....	37
Lo real en el género documental.....	39
¿Qué es lo mágico? (¿Qué es el conocimiento?)	42
El realismo mágico	45
Trasladar la noción al documental: el realismo mágico en el cine	46
El realismo mágico antropológico	48
La construcción de nuestro dibujo	53
Las referencias al dibujar	53
El relato en el dibujo	58
La técnica que elegimos: animación	61
Reflexiones en torno al trabajo colectivo.....	70
Evidenciar la subjetividad	72
El proceso detrás de las escenas	79
El título.....	80
Escena de la abuela	83
Escena en la cocina	86
Escena del fuego.....	90
Animaciones en el Infiernillo.....	94
Reflexiones finales	101
Referencias	109
Bibliografía	113
ANEXO I	119
ANEXO II	149





Introducción

Este texto condensa las reflexiones que hemos tenido a lo largo del desarrollo del proceso del documental “Chinina”. Al igual que en el proyecto, decidimos abordar de manera conjunta el Trabajo Final en la Licenciatura de Artes Visuales de la UNC. Nuestro grupo está conformado por Milena Benmuyal y Serena Dardanelli, y más allá de compartir el ámbito universitario, desde el 2018 empezamos a consolidarnos como equipo de trabajo. Compartimos inquietudes en las formas de pensar el hacer artístico y muchas veces encontramos respuestas en trabajar de manera colectiva.

Milena, a partir del 2017, se interesó por la ilustración digital y la animación y comenzó a investigar maneras de aplicarla a sus trabajos. Serena, igualmente, se acercó a los medios digitales y por otro lado al grabado y al trabajo con barro. Esto último aportó en gran manera a su bagaje de ideas, muchas de las cuales la llevarían a contactarse con Gaia Giulia Delfini, música y estudiante de cine que estaba llevando a cabo su tesis. En el 2019, Gaia le propuso a Serena formar parte del equipo de “Chinina”, un documental sobre una mujer comechingona llamada Teresita Zamora de Dios, mejor conocida como Chinina, que combina registro fílmico con animación. A Gaia le interesaba partir de las ilustraciones que realizaba Serena y para animarlas, Milena se sumó al equipo.

En el 2020 y con el documental en marcha, surge la idea de realizar a través de este proyecto nuestro Trabajo Final de la Licenciatura de Artes Visuales, ya que encontramos que nuestro hacer en “Chinina” se relaciona con procesos que veníamos llevando nosotras por separado y con inquietudes comunes que se nos fueron presentando a lo largo de nuestro paso por la universidad. Estos procesos e inquietudes están directamente vinculados con los objetivos de este Trabajo Final, los cuales serán especificados más adelante.



Chinina. Fotografía de Daiana Kithl para "Chinina", 2021.

El documental

En el año 2011, en Villa Urquiza, surge el espacio de música para niños "Recrearte en Clave Sonora". A través de la invitación de la Cooperativa de los Carreros, Gaia empieza a impartir el taller. Es ahí donde conoce a Chinina y decide contar su historia.

En una de las tantas tardes en la Villa, [...] Chinina dejó caer su historia como quien abre una puerta hacia otra dimensión, en ese momento el silencio inundó el galpón y todes escuchamos con atención, sus relatos llenos de lucha, sabiduría y pasión. Cuando habló de su padre, a la Chini se le dibujó un brillo especial en los ojos. Todo lo que él supo transmitirle acerca de la naturaleza, de la medicina que el paisaje les ofrecía y las formas de sanación que conocía, perviven en ella como recuerdos plenos de nostalgia y respeto.

Desde ese momento simplemente quise que todos la conozcan, que sepan de ese paisaje que destruyó "el progreso" y que pueda esta información mostrar y reforzar la idea de cuidar nuestra identidad y reinventarla con la sabiduría infinita de la naturaleza y de quienes supieron dialogar con ella, aprendiendo y sintiéndose parte de esta. [...] Quiero aprender junto a les que lejos de ser letrados o intelectuales son testimonio vivo de resistencia cultural. Chinina, villera, comechingona, mujer, madre, cartonera, yuyera, sabedora, luchadora, abuela de la comunidad, merece un lugar en el imaginario de muchos, de todes les que pueda alcanzar este soporte. (Delfini, G. G., 2019, pp. 10-11)

Este proyecto documental, dirigido por Gaia Giulia Delfini, trata sobre la revalorización de la identidad comechingona a través de la figura de Chinina. Ella vive en lo que actualmente se conoce como Villa Urquiza, uno de los tantos barrios que forman parte del territorio del Pueblo de La Toma¹. El documental hace hincapié en la práctica de la medicina ancestral, basada en los conocimientos de los yuyos que crecían alrededor

¹ Este pueblo tiene su genealogía en la implantación de reducciones indígenas en la época colonial y comprende el territorio que se extiende desde la ribera sur del río Suquia y el oeste del arroyo de la Cañada hacia la Lagunilla, Malagueño y La Calera.

del arroyo del Infiernillo, que atraviesa Villa Urquiza. Este lugar fue sometido a incendios intencionales con el objetivo de arrasar con el monte y “liberar” el terreno para realizar megaconstrucciones: torres y supermercados. El arroyo contaminado, deforestado y convertido casi en basural, hoy dificulta encontrar todos esos yuyos que antes formaban parte del cotidiano de la comunidad de La Toma.

Las plantitas que había en el arroyo eran muchas plantas, teníamos el boldo que era para el hígado, teníamos la carqueja, que la carqueja sirve para la diabetes porque es amarga. Teníamos la pezuña de vaca que le decían, era un arbolito, un árbol grande, se hace un árbol grande, la flor decía él que era mejor para la diabetes que la planta o que la hoja. (Chinina, entrevista personal con Gaia Giulia Delfini, 2019)



A finales del siglo XIX, con la consolidación de los estado-nación, se impuso un proceso de homogeneización identitario. La idea de “nación” y el sentido de pertenencia a la misma intentó ocultar las identidades previas a ese nuevo ordenamiento social y político. Por medio de dispositivos modernos como son el Ejército, la Escuela, los censos y otras instituciones, se buscó construir lo “nacional” durante ese siglo y el XX, proceso que tuvo bastante éxito. A partir de las décadas de 1980 y 1990, la globalización hegemónica se encontró con los elementos que permitieron la reemergencia de identidades que se creían olvidadas². En Córdoba, como en otras geografías, tuvieron lugar procesos de reemergencia étnica y procesos de “comunalización”, es decir, de reorganización comunitaria en torno a las identidades indígenas³.

Josef Estermann (2010) expone que la cultura globalmente dominante “contiene valores y proyectos como son: la ideología del Libre Mercado, un consumismo desenfrenado, un individualismo exagerado, la uniformización de patrones de consumo, [...] la indiferencia posmoderna, la estetización del mundo [...] el desgaste de los recursos naturales no renovables, rupturas de solidaridad, agudización de la brecha entre pobres y ricos.” La frontera entre clases sociales, entre la parte opresora y la oprimida, se hace evidente. Desde el Infiernillo, se ve cómo las torres GAMA⁴ se alzan de una manera “perversa y grotesca” (Josef, E., 2010). Villa Urquiza está cercada por grandes supermercados, zonas residenciales y complejos de departamentos. Estas construcciones son proyectos modernos que evidencian cómo se proponen modificar los paisajes premodernos, juzgados como no válidos, y refuerzan los procesos de homogeneización identitaria. El Pueblo Comechingón, preexistente al Estado, padece todavía el proceso de colonización que sistemáticamente invisibiliza las prácticas de los pueblos originarios.

² En otras partes de América, se dieron otros fenómenos que dan cuenta que, ante esa idea de cultura global, reaparecieron culturas locales. Algunos ejemplos podrían ser el levantamiento zapatista en Chiapas, México, de 1994, el proceso ecuatoriano que terminó con la conformación de la CONAIE (Confederación de Naciones Indígenas de Ecuador), el surgimiento de MST (Movimiento Sin tierra) en Brasil, la reorganización mapuche, el proceso katarista de los setenta en Bolivia y la revitalización de las identidades aymara y quechua, visible con el ascenso de Evo Morales Ayma a la presidencia del Estado.

³ Este párrafo se desprende de reflexiones que nos brindó el diálogo con Pablo Reyna y la lectura de su libro.

⁴ Nos referimos a las Torres de la empresa constructora GAMA S.A, un megaemprendimiento inmobiliario habitado por gente con un alto poder adquisitivo, ubicado muy cerca de Villa Urquiza.

En el mismo planteo del documental, intentamos deconstruir la manera de mostrar esta realidad. Es muy importante para el equipo compartir una reflexión junto a la protagonista y otras personas pertenecientes al Pueblo Comechingón, con una actitud crítica y apertura en la creación del argumento. Creemos que los procesos en los que no se producen este tipo de intercambios pueden reproducir lógicas opresoras, invisibilizadoras o idealizadoras.

Nuestro rol en el proyecto es intentar recrear a través del dibujo animado la subjetividad⁵ de Chinina, a la que nos acercamos por medio de lo que ella misma cuenta. La animación representa sus saberes, sus memorias, sus historias, y los relaciona con la imagen filmada y el paisaje actual. Como artistas visuales, no solamente nos dedicamos a diseñar lo que se va a ver en las animaciones, sino también a aportar con nuestro hacer una visión crítica sobre las imágenes y el dibujo, reflejada en el modo de construir los personajes, los colores, las composiciones, los ritmos y las narrativas. Además, nos resulta enriquecedor el carácter interdisciplinario y colectivo del proyecto, que se construye

⁵ Entendemos la subjetividad como la coordenada particular de una persona, desde la que se ve el mundo y en la que el mundo encuentra una manifestación.



alrededor de la comunicación a través de las imágenes. Pensar el vínculo con el cine, con el diseño de sonido, la edición, la fotografía y el diseño gráfico, formar un equipo con gente de otras áreas, establecer una estructura de trabajo con división de roles, retroalimentación de ideas y decisiones compartidas, es muy distinto al modo de trabajo más conocido de los artistas en la contemporaneidad, vinculados al trabajo creativo solitario.

Objetivos del documental

- Reivindicar una de las tantas identidades originarias de Córdoba ahondando en las historias de sus antepasados y en las formas de resistencia que adoptó la cultura comechingona, particularmente en la figura de Chinina.
- Revalorizar la historia de la lucha de Chinina y su pertenencia al territorio en defensa del barrio Villa Urquiza, comunidad marginada y silenciada.
- Recopilar parte de los conocimientos de Chinina sobre yuyos y medicina que heredó de su padre y abuela y la manera en que estos conocimientos sobreviven y se adaptan.



Ceremonia en la Casona. Fotografía de Daiana Kithl para "Chinina", 2021.

Compartimos el interés por estos objetivos y además, como artistas visuales buscamos:

- insertar nuestro trabajo en distintos espacios de circulación más allá de los convencionales de la institución Arte, como los museos, la academia, las bienales, y las galerías. El documental está concebido como un material de difusión liberado que se puede adaptar tanto a las redes sociales como a un festival;
- a través del documental repensar el lugar de trabajo de los artistas visuales, muchas veces presentado dentro de una disciplina hermética. Pensamos que, aunque este proyecto no está planteado únicamente desde el campo de las Artes Visuales, sigue perteneciendo a este;
- crear imágenes que puedan funcionar como herramientas para construir una narrativa crítica y así contribuir en espacios de resistencia. Con esto planteamos que los espacios colectivos e interdisciplinarios pueden ser válidos y muy enriquecedores para los artistas visuales;
- hacer de este material que hoy funciona como nuestro Trabajo Final una herramienta útil para el Pueblo Comechingón para la visibilización de sus luchas.

Para el estreno del documental, llegado el momento en que sea posible, queremos realizar un evento con proyección. Posteriormente, esperamos que también pueda proyectarse en salas, festivales o en otro tipo de eventos organizados por las comunidades. Pero sobre todo, queremos que el documental se encuentre liberado y que sea de fácil acceso para que se difunda todo lo posible. El objetivo principal, sostenemos, es registrar la voz de Chinina y sus luchas.

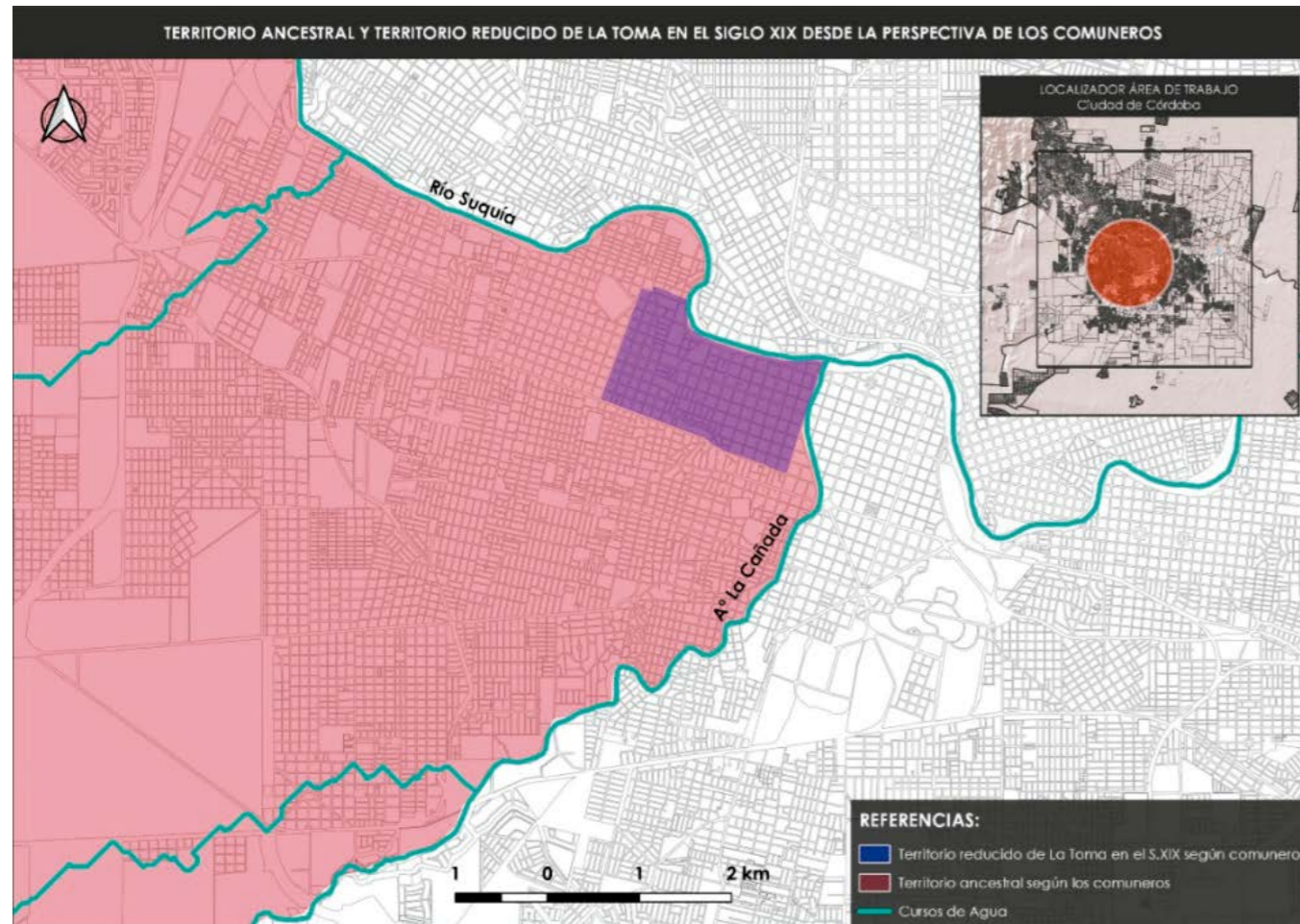
Por otro lado, para producir las partes animadas y el texto para nuestro Trabajo Final, transitamos un camino que consideramos valioso en sí mismo, más allá del proceso general de producción del documental. Por esto es que decidimos hacer de nuestro Trabajo Final una publicación, para dar cuenta de lo que implicó nuestro proceso particular y para poder compartirlo fácilmente con quien lo requiera o necesite. Aquí tratamos de dar cuenta del proceso orgánico que se generó en la elaboración del texto y la creación

de las animaciones; durante su desarrollo, la teoría y la práctica se fueron construyendo la una a la otra. Necesariamente, sustentamos la creación de las imágenes en investigaciones y posicionamientos teóricos, así como escribimos y reflexionamos a partir del trabajo de producción.





Desde la ciudad que habitamos



Cartografía realizada por Oscar Vives, que ubica el territorio ancestral y el territorio reducido de La Toma en el siglo XIX. Consultada en la tesis doctoral de Lucas Palladino (2019): "Movilizando sentidos de pertenencia comechingones. Una etnografía de los procesos de comunalización y territorialización de las comunidades del Pueblo de la Toma y Ticas. (Provincia de Córdoba)". Universidad Nacional de Córdoba.

El proceso de realizar este documental nos llevó a reflexionar sobre la ciudad en la que vivimos, conocida actualmente como Córdoba. El sector que hoy se denomina Villa Urquiza (al igual que otros barrios como Alto Alberdi, Alberdi, etc.) conforma una parte del territorio ancestral del Pueblo de La Toma, nombre que recibió la reducción territorial creada durante la Colonia en los procesos de reorganización comunitaria de las identidades indígenas. En 1890, La Toma llegó a tener hasta 10 mil hectáreas demarcadas como comunitarias que fueron desarticuladas a fines del siglo XIX. Este escenario urbano es el mismo que contiene la vida y la historia de Chinina. Ella, como otros indígenas, aún habitan el lugar de sus ancestros, más allá de los procesos de relocalización forzada que conlleva la modernidad-colonialidad⁶.

Aunque en otro espacio, dentro de lo que hoy es la misma ciudad, también se encuentra nuestra realidad: la de dos estudiantes universitarias no indígenas de clase media. Nuestras historias se vincularon con la de Chinina primero a través del proyecto documental dirigido por Gaia y se acercaron aún más cuando decidimos hacer de esta participación nuestro proyecto de Trabajo Final.

La propuesta de la directora de hacernos formar parte del equipo del documental trajo con ella el hecho de hacernos conocer la realidad de Chinina. Al encontrarnos con esta historia y las problemáticas que la atraviesan, no pudimos quedar indiferentes; nos llevó a dimensionar la enorme y compleja lucha que atraviesan los pueblos indígenas para la defensa y recuperación de sus territorios. De repente nos encontramos siendo una parte importante del proyecto y quisimos hacer nuestro trabajo de manera responsable y consciente, con todo lo que eso implica.

Como plantea Adolfo Albán Achinte (2021), cuando nos acercamos a los sentidos de un lugar hay que problematizar la obviedad: todes vivimos, pero, ¿cómo vivimos? ¿Cómo

⁶ Este párrafo y gran parte de su redacción fue construido a partir de reflexiones y comentarios que realizó Pablo Reyna sobre nuestro proceso.

viven otros y cómo vivo yo? Hay historias con las que nos topamos que marcan un antes y un después y nos cambian. Esta realidad en particular nos llevó a reconocer la historia de la ciudad y a cuestionarnos y preguntarnos por nuestro propio lugar, por nuestros privilegios. Al ser conscientes de tener una realidad muy distinta a la de Chinina y de los posibles sesgos que podamos cometer al trabajar en esto, tenemos la necesidad de indagar de qué manera podemos acompañar esta lucha. Seguimos apostando, buscando y encontrando las respuestas en el hacer colectivo y creyendo que el dibujo puede ser una herramienta muy poderosa para contribuir en estos espacios de resistencia. Queremos que este material que hoy funciona como nuestro Trabajo Final también sea útil tanto para Chinina como para otras personas del Pueblo Comechingón en la visibilización de sus luchas y que se difunda todo lo posible.

Para realizar el trabajo, intentamos pensar desde un enfoque intercultural, crítico y descolonizador. Josef Estermann (2010) describe este enfoque así:

Como un enfoque crítico descolonizador, vale decir, como un espacio que considera las diferentes culturas inmersas en las realidades que golpean y generan injusticia: las relaciones entre las diferentes culturas se dan en escenarios condicionados por el poder y la explotación, la opresión y la discriminación. Esta es la virtud de este enfoque, el lograr articular las diferencias de grupos particulares (culturales, de género, étnicos, generacionales, etc.) con las diferencias estructurales (político-económicas). (p. 53)

En este sentido, tratamos de comprender las identidades en constante movimiento. Como ha estudiado la Antropología, estas se construyen dialógica y contextualmente y son reconfiguradas junto con los procesos históricos. No existen las identidades inalteradas, puras e inmodificables. Para el documental, queremos establecer un diálogo con Chinina y su forma de habitar y relacionarse con el mundo y comprender las complejidades que eso implica.

Por ello es que no podíamos dejar de preguntarnos: ¿Cómo registramos situaciones que existieron en los márgenes de la Historia? ¿Hasta qué punto son ajenos a nuestra cotidianidad los pensamientos, saberes y conocimientos de Chinina? ¿Cómo podemos

acercarnos a ellos? ¿Qué rol cumplimos dentro del entramado social? ¿Qué nos vincula con esta historia? ¿Cómo nos posicionamos en estas luchas y cómo las reivindicamos? ¿Cómo hacer un trabajo recíproco para y con el Pueblo Comechingón?

Originaries urbanos y actuales

A fines del siglo XIX, se consolidó la implantación del sentido de pertenencia “nacional” y “provincial” llevada adelante por los estado-nación. Este proceso de homogeneización identitaria logró instalar un relato invisibilizador de las distintas minorías. Poco a poco, se fue negando la existencia de los pueblos preexistentes y se vio envuelta en interrogantes, como si estos pueblos fueran lejanos, pasados e inalcanzables. Tantas veces



Ceremonia alrededor de la Tacu en la Casona, Alto Alberdi. La Casona es un espacio de resistencia donde se reúne la Comunidad de la Toma. Fotografía de Daiana Kithl para “Chinina”, 2021.

escuchamos en Córdoba la metáfora del “crisol de razas” que refiere a cómo, supuestamente, se conformó una única identidad argentina producto del mestizaje rechazando así toda diversidad cultural. Pablo Reyna (2020), miembro de la Comunidad Camiare-Comechingón Henen Timoteo Reyna, profesor y licenciado en Historia, afirma:

Lo llamativo y paradójico es que, desde la idea de la aculturización o pérdida de la cultura (que es analizada también por Bompadre) pareciera que hemos sido nosotros y nosotras quienes nos hemos europeizado con el contacto con los inmigrantes y no éstos quienes se indianizaron. (p. 66)

El relato invisibilizador ha sido construido históricamente mediante algunos dispositivos modernizantes como las instituciones educativas. Estas, al promover la identidad nacional, han colaborado intensamente con el solapamiento de identidades previas como la de los pueblos originarios. En la actualidad, por más que desde 2006 existe la modalidad de Educación Intercultural Bilingüe en la Ley de Educación Nacional n.º 26.206 y que Córdoba haya ratificado esta modalidad en su normativa particular (Ley n.º 9870), no se han efectuado acciones claras y reivindicativas para garantizar el reforzamiento de la identidad comechingona.⁷

Asimismo, otras instituciones estatales también han aportado a que se generalice esta idea de que los indígenas de Córdoba son parte del pasado o de espacios rurales exclusivamente. Como afirma José María Bompadre (como se cita en Pablo Reyna, 2020, p.17):

Este blanqueamiento desde arriba, lima los bordes racializados de las alteridades históricas cordobesas e inaugura un relato promisorio de una Córdoba (y Argentina) sin indios, que se encuentra en los festejos del primer centenario de la revolución de mayo, el punto cero del relato moderno nacional y provincial.

En el paso por las instituciones educativas, hemos escuchado argumentos que

⁷ Estos párrafos también se desprenden de las reflexiones y datos que nos aportó Pablo Reyna.

intentan justificar erróneamente el dejar de lado la historia de los comechingones u otros pueblos originarios, alegando que no hay información o que ya no existen como tales. Estos supuestos y pensamientos incluso son enunciados en las charlas cotidianas, ya que muchas veces se dan por sentado y son avalados por un imaginario colectivo moldeado en favor de esta invisibilización. Esto es parte de los mecanismos que reproducen lógicas coloniales opresoras que dejan por fuera la información existente y abundante sobre los pueblos originarios, los testimonios que son vivos y actuales y la militancia de las comunidades preexistentes en la ciudad y en otros lugares de la provincia y del país.

La idea de extinción de los pueblos ancestrales en nuestra provincia trae aparejada problemáticas que atraviesan a las comunidades, como conflictos por la invasión de sus territorios ancestrales, patrimonialización de los bienes de la identidad cultural, dificultades para acceder a una educación intercultural bilingüe y una salud que respete prácticas medicinales desde sus propias cosmovisiones. (Redacción La tinta, 2020)

El Pueblo Comechingón es preexistente al estado cordobés, es contemporáneo y se proyecta al futuro. Sus conocimientos continúan mutando y en movimiento, y reivindicarlos es parte de su historia atravesada por la marginación. Es para nosotras un reto sortear las visiones *museificadoras* a través de las cuales muchas veces nos mostraron los pueblos originarios. Corremos el riesgo de considerarlos sólo a través de lo distinto y así encapsularlos en sí mismos y pensarlos como una identidad abstracta pura e incontaminada, de manera que se asocie lo indígena con lo anacrónico y pasado. Muy por el contrario, el Pueblo Comechingón posee una historia dinámica y está inserto en el complejo entramado urbano del territorio cordobés actual. Como asevera Pablo Reyna (2020), “Desde esta noción cronologizante emergen discursos que nos encarcelan en el pasado, nos recluyen en un tiempo irrecuperable y paralelamente, nos dan por desaparecidos, por más que nuestras familias y memorias digan lo contrario.” (p 57)

El enfoque de una realidad específica y de las problemáticas que la atraviesan es una de las herramientas que utilizamos para sortear la museificación de este pueblo originario. Es a partir de la historia particular y la experiencia histórica de Chinina que

podemos conocer algo (y mucho) de la actualidad de la cultura comechingona. Las adaptaciones de este pueblo indígena a contextos coloniales adversos, como la marginación, el empobrecimiento, la expropiación de sus tierras, la invisibilización y el ocultamiento de su identidad y la negación por parte de discursos de poder, son factores que se deben ponderar al momento de visibilizar la realidad del Pueblo Comechingón.

No es algo menor hacer hincapié, otra vez, en el territorio urbano en el que se desarrolla la historia de la Comunidad de La Toma. Entre los preconceptos más difundidos sobre las comunidades indígenas, se encuentra el asociarles con un espacio alejado (lo más posible) de la ciudad. Esto implica una visión completamente negadora de quienes actualmente eligen estos territorios o residen aquí desde mucho antes de que esta geografía fuera lo que hoy consideramos como la Ciudad de Córdoba. Nuevamente, citamos a Pablo Reyna (2020):

Los indios e indias reales somos aquellas y aquellos que autoadscribimos y nos reconocemos como tales, en la ciudad y en lo rural, en el pasado y en el presente, más blanco o más morocho, en esta provincia y no en otra: en este calendario y en esta geografía [...] (p. 70)



La Casona, espacio de resistencia. Fotografía de Daiana Kithl para "Chinina", 2021.

Más allá de la tierra

El territorio tiene muchas más implicaciones más allá de ser la "ciudad que habitamos". Está completamente atravesado por los intereses y las luchas y su destrucción implica atentar directamente contra las prácticas de las comunidades. El territorio, además de ser percibido actualmente como una realidad moderna y provincial, ligado a la idea de control más que a la de vivencia, puede ser concebido desde otras perspectivas. Para los pueblos indígenas, implica una totalidad de interrelaciones con fuerzas, espíritus, animales, plantas, muertos y muertas, etc., que es difícil de reducir a la idea hegemónica del territorio. En tal sentido, este último está atravesado por intereses varios, significaciones diversas y procesos de lucha. El Pueblo Comechingón, como otros pueblos indígenas, comprende que, desde la Colonia, se ha implantado una noción territorial que implica no sólo la expropiación de sus tierras ancestrales, sino la destrucción del entorno, el ambiente y el paisaje. En el caso de Chinina es inseparable su lucha con la del Infiernillo: el arroyo donde su abuela y su padre buscaban alimentos y medicinas, donde ella también lo hizo y así mismo, ve destruirse, lotearse, quemarse y contaminarse. Durante la escena del documental que transcurre en el arroyo del Infiernillo, Chinina afirma:

Y ahora en este momento les estoy diciendo que las quiero y que siempre voy a luchar y voy a hacer algo para que no las saquen⁸. Para que no se pierda. Siempre. Ese es mi más grande deseo que tengo, es que no se pierda. Que el arroyo vuelva de nuevo a su cauce, que venga a su cauce, que venga acá porque acá nosotros lo queremos, es nuestro. Nos lo regaló Dios, ¿Quién nos arrebató? No sé. ¿Cómo hicieron para que acá haya un montón de tierra? Una cosa seca. Mucha tristeza me da... tristeza angustia, impotencia. La impotencia es la más grande que tengo. Esa impotencia de no poder hacer nada, esa impotencia de no poder parar la cosa. Que paren, paren, paren y no se puede. Es más fuerte, siempre han sido más fuertes. más fuertes son las topadoras. (Delfini, G. G., 2021)

⁸ Se refiere a las plantas que encuentra en la zona en la que antes corría el arroyo.

Aunque el documental se centra en la historia de Chinina y su lucha, también cuenta parte de su historia familiar. Su padre era curandero, esto significa que intermediaba las curaciones mediante oraciones (el uso de la palabra), metales, piedras y yuyos. Para la cosmología camiare o comechingona, existen varios tipos de “autoridades medicinales”: les curanderes se diferencian de les yuyeres, (como Chinina) quienes conocen sobre plantas medicinales y propician las curaciones exclusivamente con ellas. En el documental también aparece su abuela, criada por gente de la comunidad de La Toma tras sufrir el destierro en territorio comechingón; Chinina nos cuenta que su abuela quedó ciega cuando su familia, para preservar su vida, la dejó en el monte y las hormigas comieron sus ojos.

Entendemos a través de estos relatos que la memoria individual de Chinina está directamente relacionada con la memoria colectiva del Pueblo Comechingón. La resistencia de los saberes, lo heredado, la reivindicación de los conocimientos en su historia no son hechos aislados. Son muchísimas las luchas por proteger los territorios comunitarios, como en este caso es el Infiernillo. Estos espacios implican mucho más que la idea de “tierra”. La cazqui curaca de la Comunidad Tulián de San Marcos Sierras⁹, Mariela Tulián (2017) afirma:

El territorio está constituido por distintos cerebros, distintos corazones, distintos pies, y los centros ceremoniales son estos. Y necesitamos que sigan vivos para que sigamos vivos como pueblo, ¡como comunidad! Nuestros derechos surgen del territorio porque el territorio, a través de estos espíritus, nos alimenta, energéticamente, alimenta nuestra cosmovisión, a nuestra forma de ver y entender el mundo, y le da sentido a quienes somos, a nuestra identidad. (como se citó en Redacción La tinta, 2017)

⁹ La Comunidad de San Marcos Sierras fue otra de las reducciones creada en época colonial desde donde se desprenden otras comunidades



Chinina, Andrea Bustos y Débora Ferreyra reunidas en la Casona. Fotografía de Daiana Kithl para “Chinina”, 2021.





Construir conocimiento desde lo cercano

Para encarar los acercamientos que supone un trabajo documental, queremos alejarnos de la posición metodológica basada en la oposición del sujeto (quien estudia) y el objeto (lo que se estudia, como un alguien o algo ajeno). Esta lógica también ha sido repetida numerosas veces en el hacer artístico, por ejemplo, en el localismo paisajista. Como afirma Nilda Redondo (2013), “un concepto ilustrativo en el que paisanos, mestizos, inmigrantes son todos objetos de observación; el pintor, el poeta, el fotógrafo, los trata como cosas, son figuras de almanaque, sin voz” (como se cita en Morisoli, E., 2013, p. 9). Para eso intentamos pensar desde una perspectiva decolonial, que propone una relación sujeto-sujeto.

Rivera-Cusicanqui (1990, 2010) define la investigación como una dialéctica de polos pensantes, como el escenario en que dos sujetos reflexionan sobre la visión que cada uno tiene del otro y sobre la experiencia vivida, lo cual permite generar un pacto de confianza que configura narrativas para transformar las vivencias y develar su sentido y significado, y así generar otras lógicas investigativas. (Ortiz Ocaña, A. y Arias López, M. I. 2019, p. 159)

Desde el inicio del proyecto, fue fundamental para el equipo trabajar desde una relación cercana con Chinina; siempre pensando la manera en que nosotres poníamos las herramientas para que la voz de ella se alce. Es estrictamente necesario deconstruir la distancia existente entre quien es investigado y quien investiga, para no reproducir la violencia colonial.

Según Arroyo y Alvarado (2016), investigar desde una perspectiva decolonial y en colaboración no solo implica rupturas metodológicas y epistemológicas, sino que también se convierte en una apuesta ética y política de quienes quieren replantear las formas tradicionales de realizar investigación y de aproximarse a los sujetos con los que se investiga (p. 138). (Ortiz Ocaña, A. y Arias López, M. I. 2019, p. 152)

También nos resultó importante compartir este escrito y el proceso del Documental con otros comechingones como Pablo Reyna, miembro de la Comunidad Camiare-Comechingón; Henen Timoteo Reyna, profesor y licenciado en historia, y Débora Ferreyra, mujer comechingona, profesora de antropología, integrante de Jaruma y comunera del Territorio de La Toma. Además, la directora se mantiene en contacto con la comunidad de La Toma y comparte los procesos del documental. De esta manera, buscamos construir discursos debatidos y en conjunto, aun en la dificultad que supone encontrarse en tiempos de pandemia.

Creemos que es fundamental construir el conocimiento desde el hacer artístico con pares y amigos que atraviesen inquietudes y proyectos similares, pensar junto a ellos es para nosotras un ejercicio indispensable. Así abordamos el trabajo en este proyecto desde el principio cuando Gaia Giulia Delfini, música y cineasta cordobesa y directora del proyecto, nos invitó a recorrer este camino y mantuvimos un flujo de creación conjunta a lo largo de todo el proceso. Para construir este trabajo decidimos realizar algunas entrevistas, las cuales representan para nosotras un material muy importante y fueron fundamentales para trazar líneas de investigación en una primera instancia del trabajo. Las personas entrevistadas fueron Verónica Córdoba, ceramista e investigadora de Córdoba; Dini Calderón, grabadora y docente pampeana; Aminta Espinoza Ulloa, investigadora y artista visual México-Argentina, y a Gaia Giulia Delfini¹⁰.

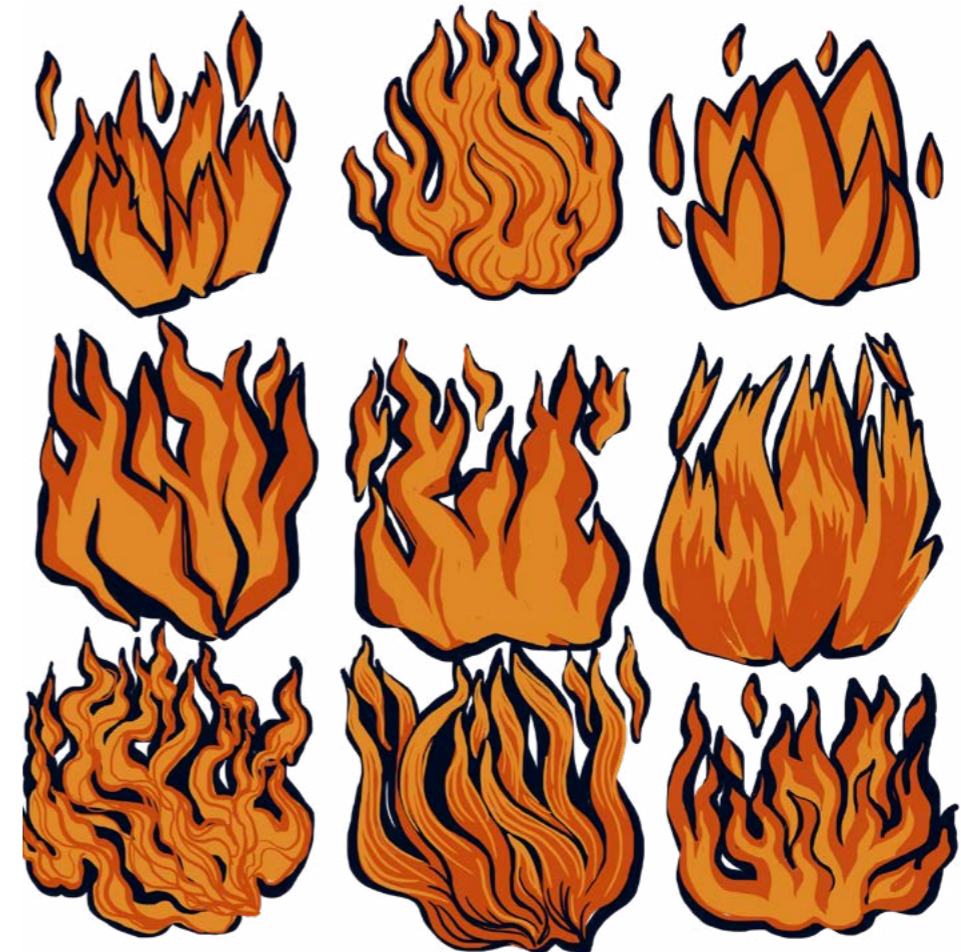
El contacto con este proyecto nos llenó de nuevos cuestionamientos y ponerlos en diálogo activamente fue el camino que encontramos para poder resolverlos. También fueron muy importantes los intercambios constantes que mantuvimos con nuestras compañeras Lucía Raciti y Luna Calderón¹¹, quienes se encuentran en su proceso de Trabajo Final de Artes Visuales al igual que nosotras. Oliverio Schmucler Pernasetti, estudiante de Geografía en la UNC, realizó comentarios y sugerencias sobre nuestro escrito que nos ayudaron a estructurarlo. Laura Raso, magíster en literatura argentina contemporánea y profesora en la Universidad Nacional de San Juan, revisó nuestro texto y nos hizo

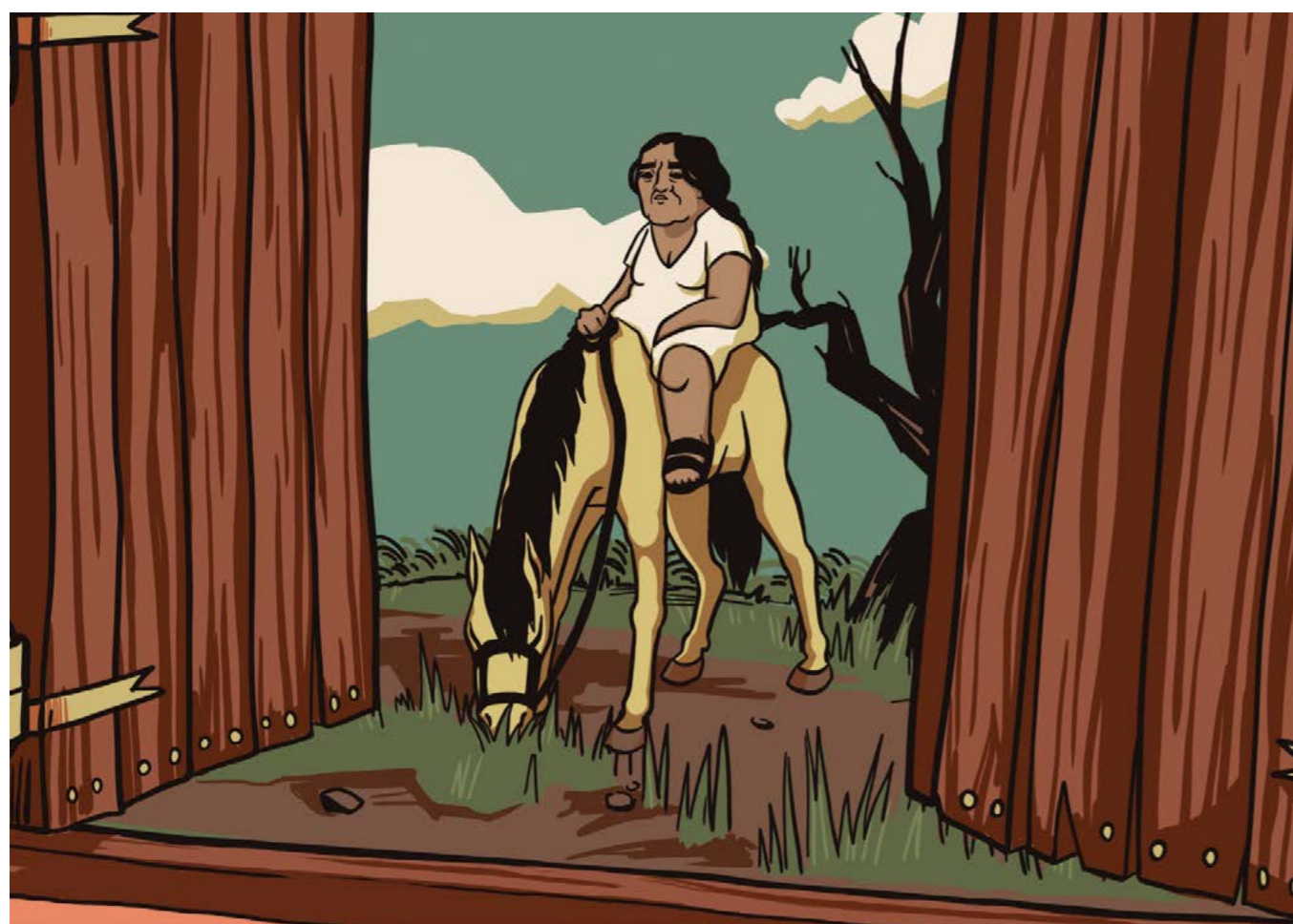
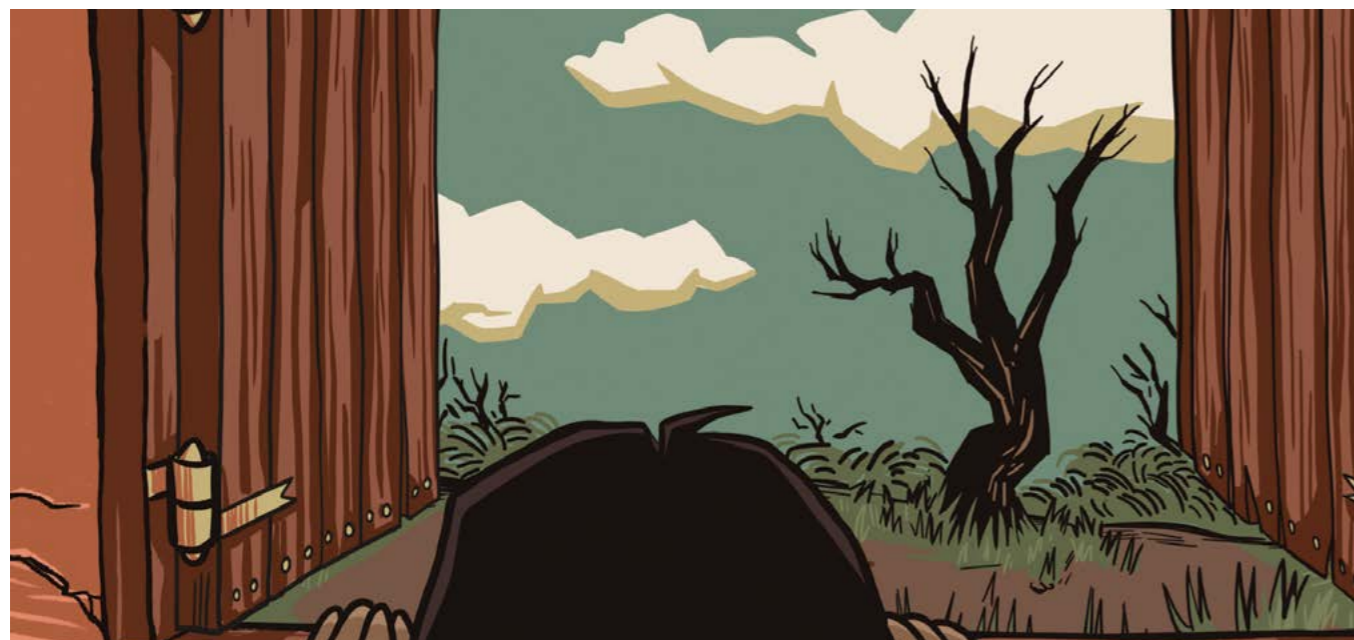
¹⁰ Estas entrevistas pueden encontrarse en el anexo I del Trabajo Final

¹¹ En el anexo II del Trabajo Final puede encontrarse una carta que nos escribieron en el marco del Seminario de Trabajo Final de la Facultad de Artes UNC (2020)

devoluciones valiosas. La corrección de redacción, ortografía y sintaxis de este escrito fue realizada por Delfina Benmuyal, estudiante de Traductorado de Inglés de la UNC. Y, por supuesto, recibimos aportes constantes y acompañamiento de nuestra asesora Carolina Senmartin, docente de la UNC, y de nuestra coasesora Paula Cocucci, licenciada de la FA de la UNC y animadora.

Estas personas, a quienes les agradecemos profundamente y además queremos y admiramos, son parte de nuestro entorno más cercano. Junto a ellas construimos nuestro pensamiento, sus experiencias y opiniones son verdaderos referentes para nosotras. Consideramos que producir el conocimiento así, con pares, en procesos colectivos y abiertos, también es una decisión política.





Lo real y lo mágico

Al encontrarnos con esta historia, tuvimos necesidad de hacer consciente la manera en la que nos acercamos a ella y decidimos transmitirla. Encontramos que los conocimientos de Chinina sobre plantas medicinales, el recuerdo de su padre curandero y de su abuela, son enunciados desde un lugar que se aleja del conocimiento occidental. Por lo tanto, los mecanismos de representación que utilizamos en el proyecto fueron pensados y repensados a través de una pregunta que nos plantean constantemente los relatos de Chinina: ¿Desde qué lugar concebimos la realidad?

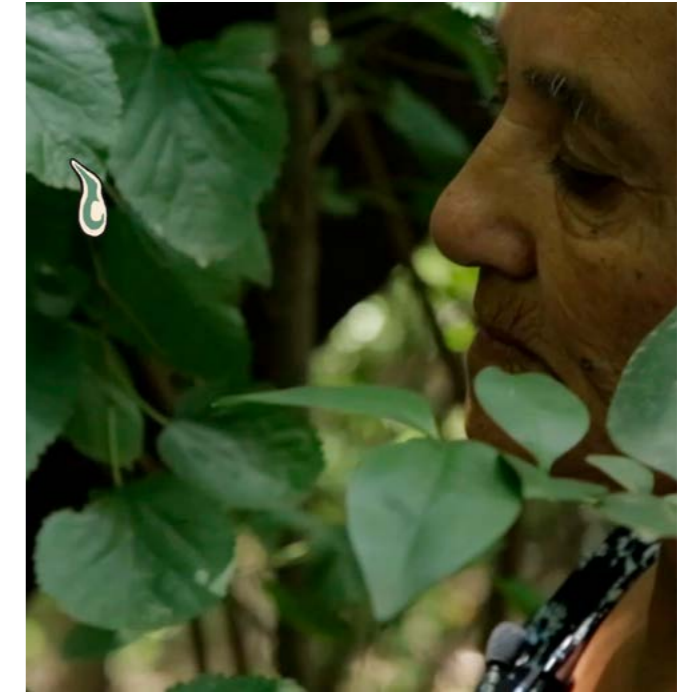
Los saberes heredados de Chinina son tildados de “falsos” y *mágicos* y dentro de la narrativa del documental podemos percibir cómo se oponen a lo que el pensamiento occidental determina como *real*. Aquí están implicados varios aspectos que buscan señalar y movilizar las suposiciones de cómo está sustentado el constructo de lo que es catalogado como *real* o como *mágico*. Por ejemplo, en el lenguaje de interpretación de las imágenes, el presente, el paisaje actual, lo *real* y la *realidad* van a ser asociados a las tomas filmadas, esto se refuerza por las preconcepciones que tenemos sobre lo que comprende el género documental. Las animaciones, en cambio, se relacionan a la subjetividad de Chinina, a sus recuerdos, sus saberes y vivencias y, por lo tanto, a lo *mágico*. Se despliega un mundo que construimos a partir de los relatos, con su propia diégesis, es decir, su propia lógica de temporalidad y hechos. Presenta una narrativa que se distingue del mundo *real* y sigue sus propias reglas. Sin embargo, no existe una incompatibilidad en la interacción de estos dos lenguajes. El punto es resaltar que lo *real* y lo *mágico* se entrelazan para poder transmitir los relatos de Chinina, y que aludir a estos dos lugares aparentemente inconcebibles uno al lado del otro fue un recurso que elegimos para generar conciencia sobre una dimensión muy importante de su historia.

¿Qué es lo real?

Si buscáramos definiciones de realidad podríamos encontrar acepciones que aluden a la existencia de algo real, efectivo, lo que ocurre verdaderamente, lo que tiene un valor práctico y es opuesto a lo fantástico y a lo ilusorio. Para comprender nuestro trabajo, nos concentramos en cuestionar esta definición, que consideramos producto del pensamiento hegemónico occidental. Este busca definir todo a través de la razón occidental, determina lo que es y lo que no es. Lo *real* es lo palpable, que se puede conocer a través de la ciencia. Las verdades que se desprenden de ella son incuestionables y a través de ellas nos enfrentamos al mundo y lo conocemos; todo lo que no es comprobado científicamente, no es. En este escrito, no vamos a referirnos a la *realidad* como “lo que existe” sino a esta forma del pensamiento occidental, teniendo en cuenta que existen diversas formas de pensar, concebir, habitar y estar en el mundo que parten desde otras racionalidades que fueron minimizadas por la razón hegemónica eurocentrada¹².

Con respecto a esto, Boaventura de Sousa Santos (2006) realiza una crítica a la tradición científica o filosófica occidental. Llama a esta tradición “razón indolente” y una de las cuatro formas en las que se da es la razón metonímica (la metonimia es una figura del discurso que consiste en designar un concepto con el nombre de otro con el cual existe una relación de parte-todo). Esta se reivindica como la única forma de racionalidad y, por consiguiente, no se dedica a descubrir otros tipos de racionalidad. Si lo hace, es solo para convertirlas en materia prima con el objetivo de integrarlas como otra de sus partes, para ser homogeneizadas y así controladas, para que no tengan vida propia más allá de la que se les es conferida por su relación dicotómica con la totalidad. Es una matriz que reduce la multiplicidad de mundos y de tiempos, no da razones de sí y se impone eficazmente a través del pensamiento productivo y el pensamiento legislativo. Y es que la comprensión del mundo es mucho más amplia que la comprensión occidental del mundo, como afirma de Sousa Santos (2009).

¹² Este párrafo también fue revisado después de los aportes que nos brindó el diálogo con Pablo Reyna.



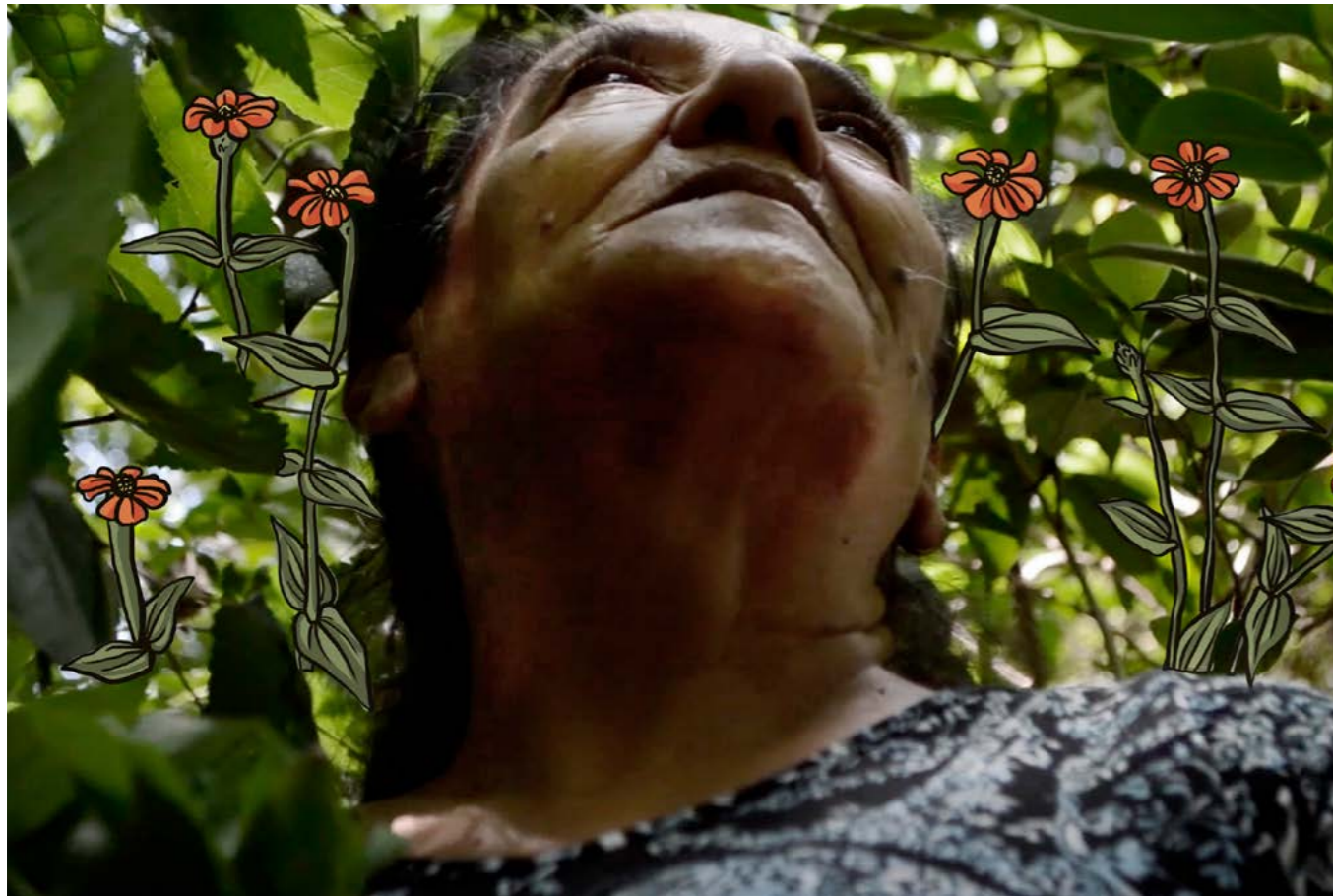
Lo real de la imagen filmada

La jerarquía de las imágenes de las sociedades occidentalizadas contemporáneas lleva el postulado de que todo lo que pasa a través de una cámara es *real*. Por su relación indicial directa con el mundo, una toma que ha sido filmada supone que lo que estamos viendo ha sucedido de verdad. La imagen, al ser obtenida gracias al aparato fotográfico, está directamente conectada con el objeto que se registra y por eso se da por sentado que es verdadera. El modo de producción desde lo material parece garantizar su carácter inapelable.

Ante estas concepciones de las imágenes, la directora del documental ha querido establecer una diferencia en el modo de presentar lo filmado, al enfatizar las decisiones sobre el punto de vista. En otras palabras, las imágenes son producidas por alguien con una intención y por eso son una herramienta de representación de la realidad. Es muy importante para ella dar cuenta de cómo se mira el mundo a través de las cámaras y qué es lo que estas miradas significan:

Filmar la ciudad, el riachuelo El Infiernillo, la contaminación, el saber ancestral, los yuyos y plantas medicinales que aún pueden encontrarse y a Chinina como resultado de una historia que engloba todo esto, nos resulta ante todo un reto y nos deja en claro, que hay que tomar una posición. Cuando vemos los edificios de Gama que reducen y acechan El Infiernillo, que lo contaminan y degradan, pensamos que hay que filmarlo desde los ojos de Chinina, desde abajo, como una monstruosidad. (Delfini, G. G., 2019, p. 87)

En películas, telefilmes, videos y obras audiovisuales en general, se utilizan los términos imagen real o imágenes reales, acción real o acción en vivo para referirse a obras en las que la imagen ha sido obtenida mediante la filmación directa de actores o elementos reales, es decir, recurriendo al rodaje tradicional en estudio o en exteriores. En esta tesis, utilizamos siempre el término “imagen filmada” para referirnos a la imagen real.



Lo real en el género documental

El documental, como género audiovisual, es otro formato que se asocia a la representación de la realidad aunque esto es ampliamente discutido. Al mirar un documental, asumimos que está cumpliendo su función informativa y pedagógica de manera objetiva, estrictamente basado en hechos y personajes tomados de la realidad.

El cineasta español Martín Patino considera que los filmes de ficción objetivan mejor la vida que las películas documentales pues, tras su aparente imparcialidad, éstas siempre tienen trampa y se convierten en un acto de propaganda. El director salmantino cree incluso que los filmes documentales deberían dejar de recibir ese nombre, pues sólo existen ‘documentales personales’ porque el montaje escamotea una parte de la realidad. (Cascon Becerra, J. A., 2011, p. 119)



Por ello es que hay muchas corrientes que proponen una perspectiva ampliada del género documental que, entre otros planteos, dejan en evidencia y relativiza los límites del audiovisual científico, considerándolo como un género vivo y adaptable. *“En conclusión, los documentales no sólo no tienen que ser objetivos, si no que no pueden serlo (Honesty Roe 2016, 22), ya que son un constructo experiencial plagado de subjetividades del productor y del agente interpretante (Costa Luz 2016, 43).”* (Citado en Poggi, S., 2019, p. 45)



La imagen fílmica da cuenta de la situación actual de este territorio según la visión de la protagonista y los relatos que nos puede contar hoy. Por otro lado, la animación es el recurso elegido para la reconstrucción, recreación y evocación, y de esta forma dar evidencia de la acción de la memoria. Completamente diferente de lo filmado y con otras maneras de evocar, el dibujo se presenta como una herramienta posible para traer a la vida los recuerdos y saberes de Chinina, su actitud frente al contexto occidental y frente a lo real.

La animación pone continuamente en discusión lo que es real y lo que no, cuestionando de forma explícita también su capacidad de representar dicha realidad. En comparación con lo meramente indicial (lo fotográfico), al procesarla y reconstruir la realidad mediante la iconicidad y el simbolismo, la animación muestra una realidad de algún modo aumentada, interpretable, atravesada por subjetividades que, objetivamente, existen en el mundo real. Por otro lado, en comparación con lo meramente simbólico (el texto), la animación ofrece una construcción un paso más cercana a la sensorialidad con la que percibimos normalmente los hechos reales: con imágenes, movimientos y sonidos. Por lo tanto, en definitiva, lo que ofrece la animación en el tratamiento de la realidad es una experiencia más humana. (Poggi, S., 2019, p. 114)

Decidimos entonces inscribir esta producción en el género documental porque queremos que hable de nuestro contexto inmediato y tenga impacto en él. Los personajes y los testimonios que presentamos son parte del paisaje que nos conforma a nosotras y de quienes esperamos sean sus espectadores. En el documental “Chinina”, aparecen elementos simbólicos que tienen que ver, por ejemplo, con la memoria. Sin embargo, no se mueve únicamente en el plano alegórico. El guion del documental deja un enorme margen de espontaneidad al momento de rodar a diferencia de la ficción, donde en general los diálogos y los movimientos son precisos. La voz de Chinina aparece de manera auténtica y participativa en el proyecto y este formato permite que así sea. El guion lo termina de definir ella al momento del rodaje.

¿Qué es lo mágico? (¿Qué es el conocimiento?)

Son cosas que a mí de chica o de más joven me impactaba lo que, porque venían y lo buscaban a él, Don Zamora tengo tal cosa, usted no sabe que me pasa esto. Tomá, tomá esto le decía... el yuyo o sino era que él, le ponía la mano en la cabeza porque le dolía el oído, le ponía este dedo (dedo índice) ¿no? A las criaturitas chiquitas que venían llorando por el dolor de oído y va contando de cien a cero y cuando ya dejaste cero, entonces rápido, ahí nomás al segundo nomás, se le va el dolor de oído. Mucho conocimiento. (Chinina, entrevista personal con Gaia Giulia Delfini, 2019)

¿Qué es el conocimiento para uno y para otro? ¿Qué pasaría si midiéramos los conocimientos de la cultura occidental con las lógicas del conocimiento de Chinina? Nos referimos a los saberes de Chinina como *mágicos* porque se entienden de maneras muy distintas a las lógicas occidentales. A lo largo del documental, queremos revelar cómo el límite entre lo *mágico* y lo *real* se desdibuja. No queremos dejar de señalar esta magia como un conocimiento que, al partir de otra ontología y otra racionalidad, es juzgado como “supersticioso” o “saber vulgar” por la razón occidental.

El afán de lo cierto, de lo comprobable como lo aprendimos, podría ser cuestionado también a través de los ojos de Chinina. Podemos consultar la historia del conocimiento occidental y detectar los mecanismos que perpetúan esta tradición epistemológica. Este pensamiento se ha construido legitimando los aportes de todas las culturas de las que se sirvió para consolidarse como la vara de la cual poder aferrarnos a lo *real*.

Aún el conocimiento científico implica siempre una cuota de fe. “*Deja de ser un producto de la fantasía (...) para constituir una región anexa a la realidad ordinaria y empírica, pero solamente aprehensible por aquel que cree*” (Chiampì, 1983, p. 41). Se necesita confiar en los saberes, las informaciones y los métodos, aunque se le atribuya el “creer” únicamente a la magia o a la religión, ambas involucradas con lo sobrenatural. Al contrario de lo que solemos asumir, el conocimiento, lejos de ser objetivo, está completamente ligado a una cultura hegemónica. Entonces, si el conocimiento es cultural, la magia también lo es. Bajo esta perspectiva, lo *mágico* es lo desechado, y por lo tanto desacreditado, por el modelo hegemónico. Los conocimientos de Chinina, los del Pueblo Comechingón, han quedado por fuera del consenso occidental.





El realismo mágico

La historia ha relegado a un segundo plano a los pueblos originarios desde tiempos de la colonización: los exploradores y científicos los estudiaron y exotizaron y desvalorizaron sus saberes y formas de conocer y significar el mundo. Sus alimentos, su medicina, sus costumbres y sus producciones fueron descritas bajo sesgos con palabras como magia, hechicería, superstición, pensamiento salvaje y folklore.

Es en esta puesta en duda sobre lo relativo de los conocimientos *reales* y los conocimientos *mágicos* en la cual nos interesa traer a colación el concepto literario del realismo mágico. Nuestro continente tiene en su territorio un conjunto de pensamientos, prácticas y acciones que hacen resistencia a la continuidad de tradiciones occidentales de la colonización. Estos pensamientos están atravesados por el choque, el sincretismo y la opresión cultural, por la herencia de los conocimientos pre americanos y la “fe” en lo “sobrenatural”.

Cuando se habla de realismo mágico, normalmente se hace referencia a un movimiento literario hispanoamericano surgido a mediados de siglo XX, caracterizado por la inclusión de elementos fantásticos que llevan a profundizar en la realidad a través de lo *mágico* que hay en ella. Esta imbricación de eventos y elementos que parecieran pertenecer a distintas naturalezas, la *real* y la *mágica*, deconstruye los relatos. No solo implica lo *mágico* que se incluye en la realidad, sino que surge un nuevo modo de contarla. Se introducen otras lógicas en las que se inscriben los pensamientos de los personajes y los sucesos, sobrenaturales o no, pueden ser descritos como sorprendentes aunque pueden no serlo y viceversa. Se relaciona con una sensibilidad distinta que no es la europea occidental.

El término realismo mágico desde su origen fue muy discutido y tiene vertientes muy numerosas. Muchos autores señalan el recorrido del término desde que surge en la crítica de arte europea y los sentidos que va cobrando cuando pasa por cada autore o crítico hasta ser asociado a algo exclusivamente de nuestro continente. Nos interesa la complejidad de su aplicación en la crítica literaria local: las características de un modo de narrar que devino en un estilo, luego consolidado en un género literario. También

nos interesa cómo, en su historia, las discusiones que surgen desde y a través de él se relacionan con la teoría decolonial.

Si se quisiera indicar un término omnipresente y de uso indiscriminado en la crítica hispanoamericana, ese término es, ciertamente, "realismo mágico". [...] el realismo mágico vino a ser un hallazgo crítico-interpretativo, que cubría, de un golpe, la complejidad temática (que era realista de un modo distinto) de la nueva novela y la necesidad de explicar el pasaje de la estética realista-naturalista a la nueva visión ("mágica") de la realidad. [...] (Chiampi, I., 1983 pp. 21-22)

Creemos que esta categoría terminó siendo utilizada como un gesto de identidad y las connotaciones de lo maravilloso en el lenguaje impuesto (el español, que homogeneiza las poblaciones en las tierras conquistadas) viraron en un *maravilloso* que pudo describir mejor lo que es la realidad para nosotros.

Cabe agregar que las coincidencias no sólo se manifiestan en esta actitud ante la realidad, sino que pueden encontrarse también en el rechazo a lo racional como única forma de conocimiento, y en la exaltación de los sentidos a través de la cual se postula una forma de acercamiento intuitivo, directo, no analítico, del artista hacia la realidad, en una actitud que viene a cerrar dos siglos de filosofía positivista en la historia de Occidente. (Abate, S., 1997. p. 153)

El término tiene en la actualidad cierta connotación peyorativa, pues a su difusión dentro del mundo de las letras siguió una banalización del mismo. El mismo caso se ha dado en el cine, donde se ha calificado bajo la denominación de realismo mágico a casi cualquier película en español proveniente de nuestro continente o que aborde una cierta temática.

Trasladar la noción al documental: el realismo mágico en el cine

Hay una serie de características de los relatos del realismo mágico que Cascón Becerra (2011) señala como aplicables tanto a la literatura como al cine:

- El contenido de elementos mágicos o fantásticos son percibidos por los personajes como parte de la "normalidad". Por lo tanto, estos elementos no se explican.
- Lo sensorial es parte de la percepción de la realidad.
- El tiempo se distorsiona o es percibido como cíclico, no como lineal, según tradiciones disociadas de la racionalidad moderna occidental.
- Se transforma lo común y cotidiano en unas vivencias que incluyen experiencias "sobrenaturales" o "fantásticas".

Otra característica del realismo mágico, según Cascón Becerra (2011) es la referente a las temáticas, en las cuales se incluyen diversidad de épocas históricas, la relación entre las culturas occidentales e indígenas y su vínculo con temas mitológicos. Los personajes presentes en las obras de esta corriente suelen tener viajes no de tipo físico, sino que estos cambian de espacios y tiempos desde sus pensamientos y estados oníricos.

Encontramos muchas de las características de este movimiento literario en nuestro trabajo en el documental, pero sobre todo nos llevan a él las coincidencias de sus cuestionamientos con nuestros objetivos. El término tiene en su historia un proceso que nos interesa: se habla de un corrimiento de fórmulas previas existentes y dominantes que estaban sesgadas por el colonialismo. Antes, el género adoptado en América era el realismo, que traía consigo descripciones naturalistas detalladas que desembocaban en una visión folklórica:

El modelo envejecido del realismo de los años veinte y treinta. [...] la descripción documental e informativa de los valores autóctonos o telúricos de América se había convertido en monótono folklorismo pintoresco sobre el llano, la pampa, la selva, etc. (Chiampi, I., 1983. pp. 21-22)

En ese momento, la categoría del realismo mágico fue adoptada indiscriminadamente por la crítica con numerosas controversias, pero creemos que intentó resolver una identidad americana en el mundo literario acaparado por los modos europeos. En alguna de estas confrontaciones, fue importante definir si le autore deforma la realidad para que se vuelva mágica o es más un acto de revelar lo mágico en la realidad. Pareciera que la

literatura europea se reservó el derecho a lo primero, vinculado más bien con lo fantástico y lo surrealista, mientras que a los americanos se les avoca lo segundo: podemos expresar y entender la realidad de un modo mágico a los ojos del occidental, conjugando la supuesta contradicción entre lo real y lo mágico.

El realismo mágico antropológico

Entre las discusiones de este término, William Spindler (1993) intenta establecer una clasificación de los textos del género. En *Realismo mágico: una tipología* sostiene que hay tres tipos de realismo mágico, aunque están vinculados entre sí:

- metafísico europeo: con su sentido de extrañeza y lo extraño, ejemplificado por la ficción de Kafka;
- ontológico: caracterizado por la "seriedad" al relacionar eventos inexplicables;
- antropológico: en donde una cosmovisión nativa se une a la cosmovisión racional occidental.

Esta última categoría es la que más nos interpela. Spindler dice que la cosmovisión nativa se une a la cosmovisión racional occidental, pero esto es solo en el relato. En realidad, esta unión altera los modos narrativos que nos resultan más coherentes y está enraizada en un conflicto con trasfondos históricos y culturales. No es una unión en principio armoniosa que sucede así como así. Igualmente, en la narrativa del documental, el conflicto no se da entre la realidad (lo asociado a lo normal, o lo que existe) y la magia (que supuestamente no existe, es mentira), sino en la disociación de un espectador occidental frente a los conocimientos no occidentales.

En este tipo de Realismo Mágico el narrador normalmente tiene "dos voces". A veces él /ella retrata los acontecimientos desde un punto de vista racional (el componente realista) y otras veces, desde el punto de vista del creyente en la magia (elemento mágico). Esa antinomia es resuelta por el autor cuando se refiere a los mitos y la historia cultural (o "inconsciente colectivo") de un grupo étnico o social

[...] La palabra "mágico" en ese caso es tomada en el sentido antropológico de un proceso usado para influenciar el curso de los acontecimientos haciendo funcionar los principios secretos u ocultos controladores de la naturaleza. Esa es la definición más actual y específica del Realismo Mágico y está fuertemente asociada con la ficción latinoamericana. (Spindler, W., 1993, pp. 81-82)

En nuestro continente, la tradición oral es crucial para reconstruir la memoria de los pueblos originarios. Inscribir los relatos de estos pueblos en la historia oficial es una tarea que se ha evadido sistemáticamente por los conflictos de poder que la tarea conlleva y fue imposible reescribirla de acuerdo a lógicas que escapan a su misma constitución. Pero esto no sucede cuando los llevamos al realismo mágico, en el cual se deja entrever la influencia de las tradiciones orales y las cosmogonías no occidentales. Así pasa en el documental, que sustenta sus imágenes en los relatos que Chinina escuchó de su padre, heredados de su abuela. Nos basamos en lo que ella cuenta de su entorno y la narrativa se empapa de este modo de descubrir la historia, la vida y la realidad. Entendemos en el pensamiento de nuestro continente una convivencia de lógicas no occidentales con la razón occidental. Más que un estilo, pensamos el realismo mágico como un modo de autoperibirse en este territorio y una respuesta al colonialismo.

La idea del realismo mágico antropológico también podría conceptualizarse desde otras epistemologías. Como nos indicó Pablo Reyna, un ejemplo podría ser la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui (2010). La socióloga aymara propone conceptualizar ciertos acontecimientos, experiencias y hechos a partir de la epistemología indígena. De allí es que propone la idea de ch'ixi. Ch'ixi significa en aymara "lo mezclado" en términos estéticos y artísticos; la particularidad de este término es que no refiere a una síntesis o sincretismo entre dos elementos opuestos, sino que ambos conviven uno junto a otro mezclados. Determinados contextos históricos y a raíz de cierto activismo político, pueden provocar la emergencia de lo "indio" o lo "blanco". Trabajar con las memorias de larga duración, como dice Cusicanqui, permite fortalecer la conciencia de lo ch'ixi; y habilita a que potencialmente podamos descolonizarnos. Cusicanqui también fue una de las lecturas principales para la directora del documental y, aunque nosotras tomamos un enfoque distinto para desarrollar este apartado, creemos que estas ideas tienen muchas aristas en común.



La construcción de nuestro dibujo

A lo largo de nuestro recorrido como artistas visuales, elegimos el dibujo como la herramienta principal. El dibujo muchas veces conforma el esqueleto de nuestras ideas; es el lugar del que partimos, está presente durante todo el proceso y se ve en los resultados finales. Durante el trabajo en “Chinina”, reflexionamos sobre los distintos aspectos que atravesaron nuestro hacer como dibujantes: las referencias e investigaciones que sustentan las imágenes que producimos, el ritmo y el relato que generamos, el desarrollo técnico que requiere producir animaciones, la construcción colectiva de las imágenes, y sobre todo, el papel que cumplen las subjetividades al momento de evidenciar la intención política del dibujo y del documental en general.

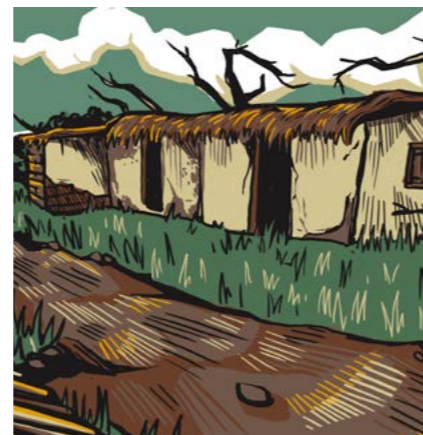
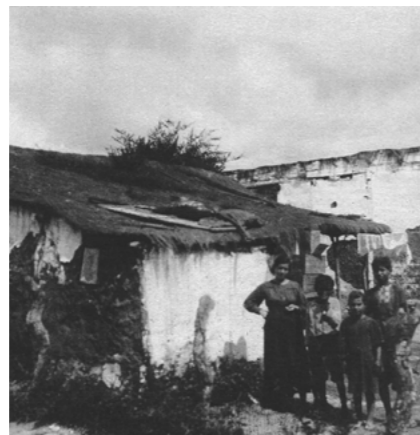
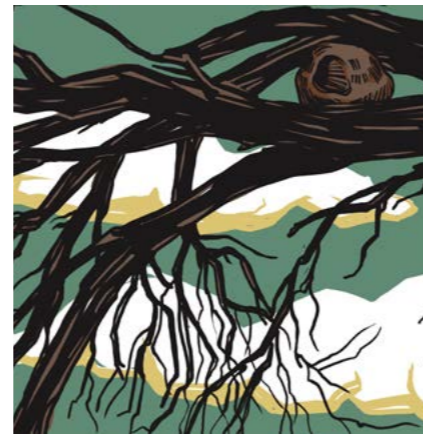
Las referencias al dibujar

Cuando Gaia nos contactó, la idea del proyecto aún estaba en el aire, recién comenzaba a proyectar cómo registrar la historia de Chinina y todo lo que tenía para decir. Ella pensaba incluir dibujos animados para que convivan con el lenguaje fílmico y se los imaginó con nuestra impronta. En los dibujos que hacemos se “asoman” de alguna manera muchos de los intereses y objetivos que tenemos en común. *“Creo que compartimos una búsqueda identitaria que se imprime inherentemente en lo que hacemos y una sensibilidad que al menos a mí me hermana muchísimo con su arte”* (Delfini, G. G., ver Anexo I). Pensamos la imagen como una condensación de muchas experiencias colectivas, atravesada por nuestros vínculos, nuestros intereses, nuestro tiempo y nuestro territorio.

Cuando abordamos el problema de la representación al crear el universo gráfico de este documental, nuestro principal y primer disparador fueron las palabras de la misma Chinina. Los dibujos surgieron a partir de los diálogos entre ella y Gaia y, posteriormente, con nosotras. Sus relatos dieron pie a la estructura del documental y nos permitieron pensar en qué historias contaremos con la animación: cuáles son los personajes a representar, los momentos y los espacios en cada escena.



Para poder construir una dimensión visual a partir de sus historias, debimos necesariamente emprender una investigación: buscamos referencias de casas, vestimentas y paisajes cordobeses de diferentes épocas. En particular, nos concentramos en fotografías de los años en los que vivió la abuela de Chinina y en los que Chinina era niña. No pudimos encontrar registro del lugar exacto que corresponde a lo que hoy es Villa Urquiza (al menos, no estamos totalmente seguras), aunque sí del territorio que abarcó el Pueblo de La Toma y otros lugares cercanos. Por eso, para realizar los dibujos, también utilizamos fotografías actuales del lugar y otros registros de las casas por dentro y por fuera. Consideramos que la actualidad es una gran evidencia del pasado e inevitablemente es a través de ella que imaginamos épocas anteriores.



En orden de lectura: diseño de personaje de Chinina niña, foto de la abuela Tacu tomada por Daiana Kithl, toma de la escena de la abuela, toma de la escena de la abuela, foto tomada del libro "Córdoba: instantáneas del pasado 1880-1980", fondo de la última toma de la escena de la abuela.



Quintas y sierras vistas desde los altos de Córdoba. En último plano, sobre la derecha, la iglesia del cementerio San Jerónimo. Este formaba parte del territorio de La Toma, actualmente Alto Alberdi. Fotografía tomada del libro: Imágenes de Córdoba. Fotografías de Jorge B. Pilcher 1870-1890.

Además de la investigación fotográfica, lo determinante en este proceso fue detectar y poder traducir el componente emocional que contienen la mayoría de nuestras referencias más importantes. Muchas veces, las descripciones de Chinina o de la directora poco tienen que ver con rasgos físicos de los personajes o lugares, por esta razón su relato termina condensándose en nosotras a través de nuestro propio imaginario. Gaia describe las casas de Villa Urquiza así:

Bueno, son casas pequeñas, son casas en las que no hay presupuesto para arreglar cuando hay humedad en la pared ni cuando se rompe una canilla... entonces cuelgan tiras de las canillas, en las paredes hay humedades, a veces en los ladrillos. Las ventanas son chiquitas, algunas no tienen persianas, cuando hay persianas son de chapa, a veces están rotas. Hay muchas flores artificiales, objetos bizarros, mezclas, puede haber casas muy pequeñas y humildes con un plasma gigante, puede haber casas muy grandes y vacías con mucha humedad... Puede aparecer un conejo, o muchos gatos, o perros, gatos y conejos [...] (Delfini, G. G., entrevista personal, 2020)



Las fotografías utilizadas de referencia para la estantería y la mesa de la cocina fueron tomadas y compartidas por Julio Hernández, 2020.



Detalles de las casas de Villa Urquiza por Gaia Delfini, 2020.

El relato en el dibujo

El relato que debía contar cada escena animada fue lo que determinó el modo en que los dibujos iban a ser configurados. Cada una fue cuidadosamente trabajada y discutida para que su narrativa visual sea coherente y comprensible, y que así cumpla el papel que le fue asignado dentro de la historia del documental.

Entiendo aquí por relato toda narración ya sea formal o literaria que se manifiesta en una pieza de arte. Puede ser en relación a su propia existencia, o traer historias que acontecieron –o no– en otro tiempo y lugar, puede que estén a la vista en detalle o que simplemente dejen traslucir su presencia. Hay historias que afloran en la distancia del espectador. Favorecen la presencia del relato determinados soportes y formatos que juegan con el aparecer del tiempo.[...] (Di Pascuale, L. 2020, p. 36)

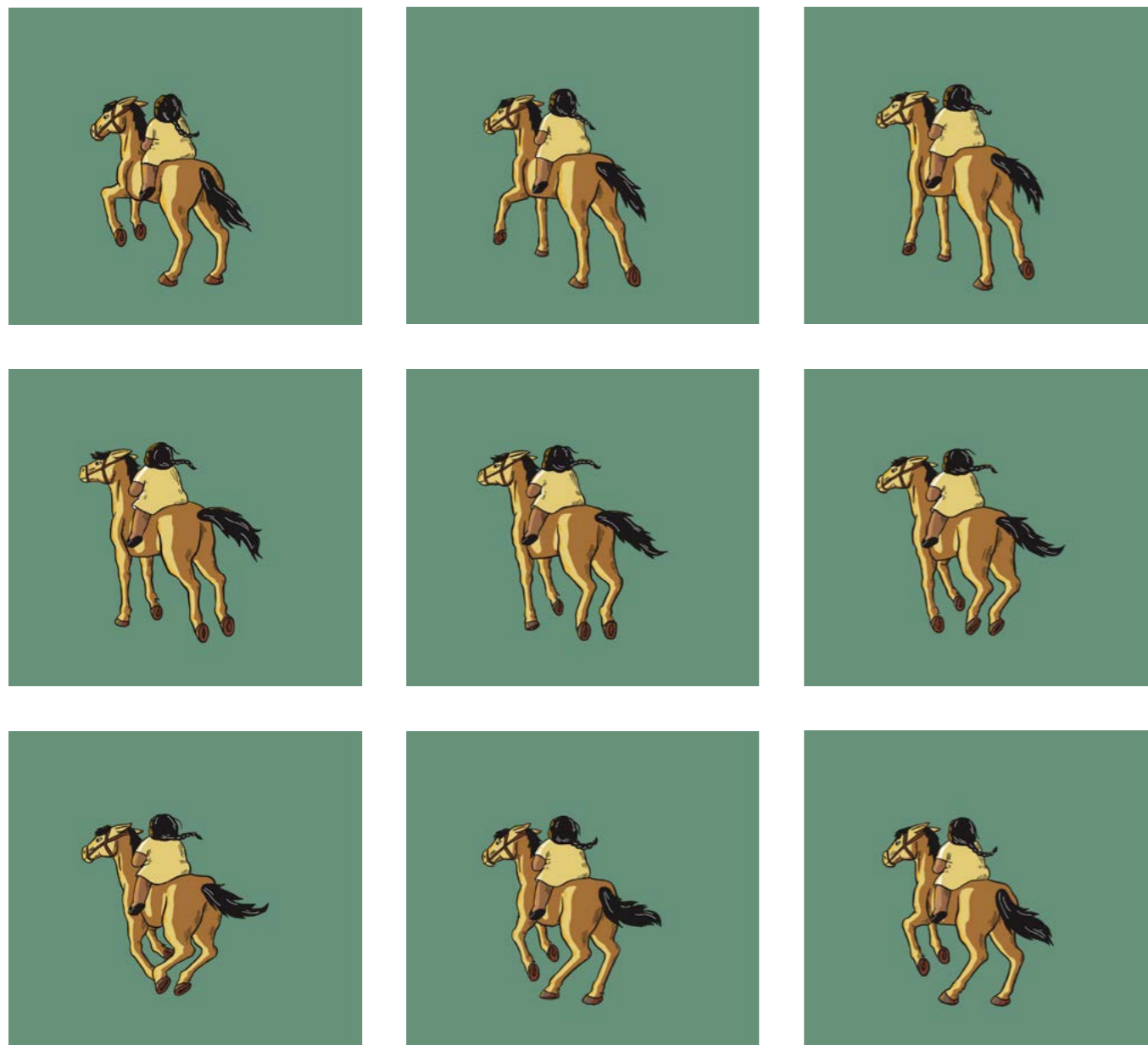
La progresión del tiempo inherente a los dibujos animados nos predispone a buscar un relato a lo largo de su desarrollo. Esto crea unas condiciones para pensar las imágenes



muy distintas a las que tenemos al enfrentarnos a dibujos fijos, por lo que debimos pensar en cómo secuenciar y distribuir las acciones o pausas en el tiempo y evaluar las interpretaciones que estas decisiones generan en el espectador.

Un desafío (o más bien, ventaja) al construir estos relatos fue la laxitud del guion. En cada escena escrita por la directora, se mencionaba de manera general lo que debía suceder pero, fue tarea nuestra traducirlo en imágenes. Las secuencias no tienen diálogo con palabras ni tampoco contamos con un diseño sonoro de base previo, por lo que fuimos realmente nosotras las directoras en las escenas animadas y quienes determinamos el ritmo de estas partes del documental. A través del dibujo pudimos transmitir ciertas miradas y acciones, estos son los detalles que construyen el ambiente que buscábamos. Estas sutilezas son los diálogos que no aparecen en palabras y son fundamentales, en los gestos de los personajes se evidencian muchas de sus características y motivaciones internas más importantes. Por ejemplo, fue nuestra intención transmitir una Chinina niña que admira profundamente a su padre, en un ambiente cálido y tierno: se observa como la niña sigue con sus ojos las manos del padre, su atención constante y el cruce de miradas entre ambos. Todos estos detalles construyeron el relato.





La técnica que elegimos: animación

Incluir la dimensión temporal en nuestro trabajo para hacer dibujos animados trajo consigo muchos otros desafíos e inquietudes que en un principio excedían nuestros conocimientos. Llevar el dibujo más allá, hacer que se mueva, nos llevó a buscar herramientas propias del cine y de la animación para poder concretar este trabajo.

Como escribe Sofía Poggi (2019), la animación ha sido definida por distintos autores de muchas formas: como técnica, como arte, como género y como medio. Para nosotras fue un reto dejar de pensar cada dibujo como imagen persistente que condensa o representa toda una misma acción para que cada dibujo se convierta en una posición secundaria con respecto al hilo del movimiento. De un dibujo que podría funcionar de manera autónoma (en este caso, los dibujos iniciales serían los del storyboard, concept art, diseño de personajes), desplegamos todas las posibilidades latentes, diseccionándolas y así le dimos elasticidad al dibujo. De este modo, el movimiento pasa a estar completo sólo en secuencias, y así conforman los gestos y acciones.

Para esto debimos transitar un camino de indagación en el área de la animación, elegir una técnica y determinar un proceso de producción adecuado al proyecto. La técnica elegida fue la animación 2d cuadro por cuadro, también llamada animación tradicional por ser la técnica históricamente más utilizada. Cuando se habla de animación cuadro por cuadro, se refiere a la animación que se construye dibujando o creando cada fotograma individualmente y que, al sucederse unos de otros, generan la sensación de movimiento. Como explica Miguel Copón en "Tiempo y conflicto. Estética de los dibujos animados":

La dinámica interna del dibujo animado es la dinámica del aparato cinematográfico: resta validez a cada posición particular y la vuelca en la visión conjunta, colectivizada y social, de la obra. Cada grado se refleja en el total: el fotograma está enajenado, vuelto otro, enloquecido. No el fotograma, sino el movimiento, no el detalle sino su evolución, no el tiempo, sino la duración vital que trasluce en él. (2007, p. 227)

La cantidad de dibujos es crucial para esto y la medida que se utiliza para medirlos es cuadros por segundo (en inglés es frames per second y se representa con el símbolo fps). Como lo dice el término, el número indica la cantidad de imágenes que se suceden en el transcurso de un segundo en un video. Nosotras decidimos animar a una velocidad de 12 fps ya que se utiliza mucho en las animaciones y nuestro ojo puede percibir el movimiento con fluidez. En algunas escenas y sobre algunos elementos, decidimos animar a 6 fps para generar un efecto entrecortado.

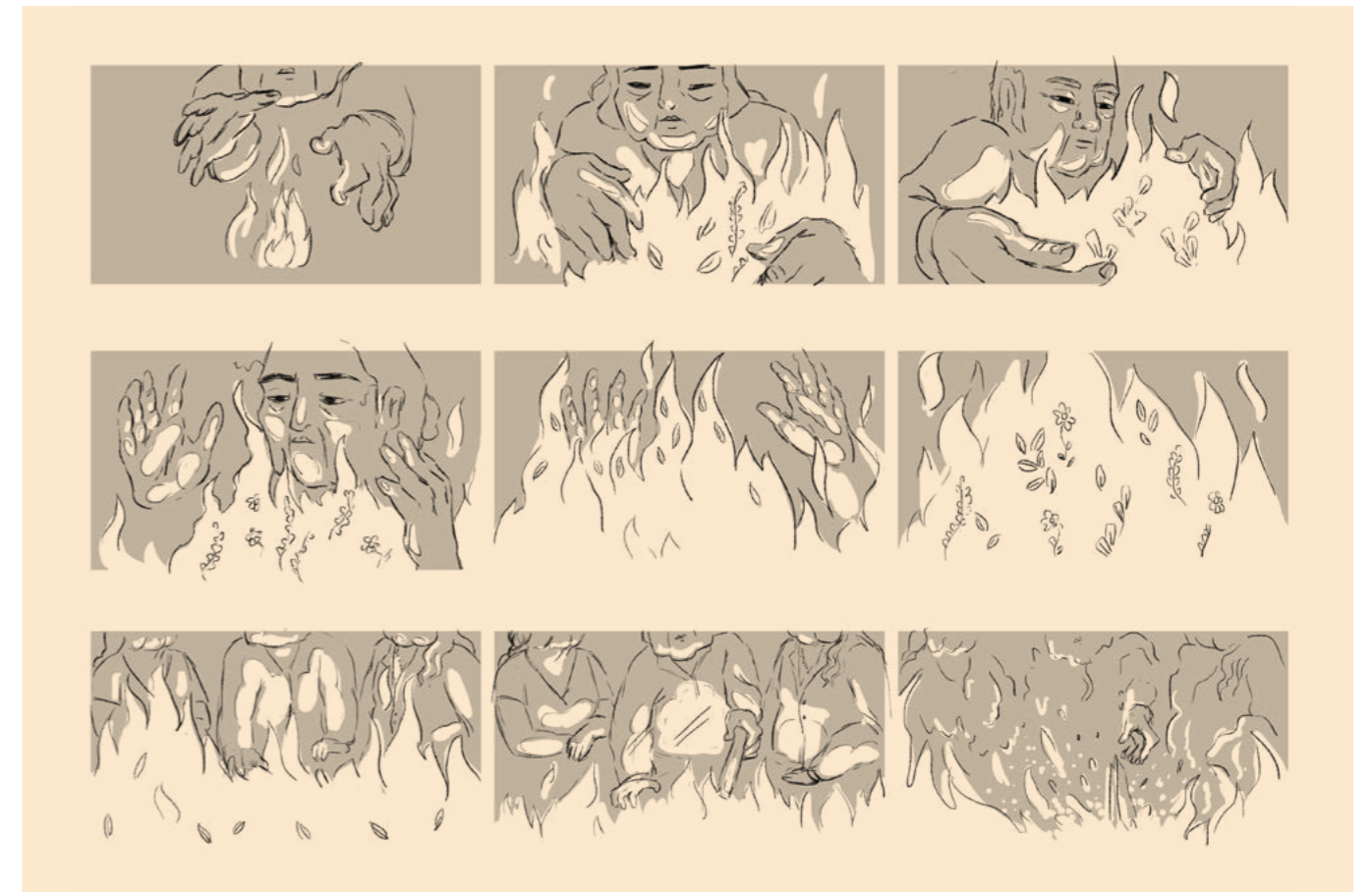
Dibujar cada cuadro implica volver a definir el personaje y el movimiento. Al finalizar un cuadro y avanzar al siguiente, nos encontramos nuevamente con una hoja en blanco. No se espera que los dibujos sean exactos o iguales; la potencialidad de esta técnica está en las posibilidades de mutación que ofrece. Lo pensamos como una caligrafía del dibujo: se convierten en un gesto semiautomático pero expresivo, cuya acción de repetición los enriquece en su forma. Esto otorga una soltura al movimiento y a la plasticidad de los personajes que nos interesa particularmente.

Todas estas decisiones se tomaron luego de determinar el uso de herramientas digitales para este trabajo. El software que utilizamos para animar es Toon Boom Harmony. También utilizamos Adobe Photoshop para los procesos asociados a la ilustración: el diseño de personajes, storyboard y los dibujos de fondos. Para edición y montaje de video, utilizamos Adobe After Effects y Adobe Premiere. En este proceso contamos con el apoyo de nuestra coasesora, la Lic. Paula Malén Cocucci, quien realizó correcciones en varias instancias del proceso de animación y nos enseñó gran parte de las funcionalidades de los programas que utilizamos.

El proceso general que establecimos para realizar nuestro trabajo consistió en una serie de pasos que en la práctica muchas veces no sucedieron de forma lineal. Antes de embarcarnos de lleno a producir las escenas del documental, realizamos una serie de exploraciones visuales que nos ayudó a evaluar las características del dibujo que funcionarían para nuestro trabajo. Dibujamos algunos personajes, plantas y paisajes e hicimos una prueba de animación. Luego, nos sentimos en condiciones de organizar nuestro trabajo y establecimos una serie de etapas para desarrollar cada escena. En la práctica, no necesariamente la transitamos en el orden que la explicamos a continuación, muchas veces debimos dar marcha atrás en el proceso o tomamos parte del trabajo hecho en otras escenas.

En primer lugar, a partir del guion escrito que nos envió la directora, realizamos un *storyboard*, que es una especie de guion dibujado que funciona de manera muy similar a una historieta. En este se define la composición, el ángulo de la cámara y las poses de los personajes. Cada viñeta, según sea necesario, va acompañada de un pequeño texto descriptivo que ayuda a planificar cómo será contada la escena visualmente y qué es lo que debe suceder en cada toma.

[...] la viñeta es una representación anticipada de la concatenación expresiva de las partes y episodios del film, que aprovecha la flexibilidad del dibujo para procrear y recrear el complejo proceso técnico de su construcción. Al igual que el cómic, el storyboard utiliza la yuxtaposición narrativa de imágenes, y a diferencia de la historia gráfica, depende de su uso técnico como guión gráfico y como prueba de continuidad. (Copón, M., 2007, p. 225)

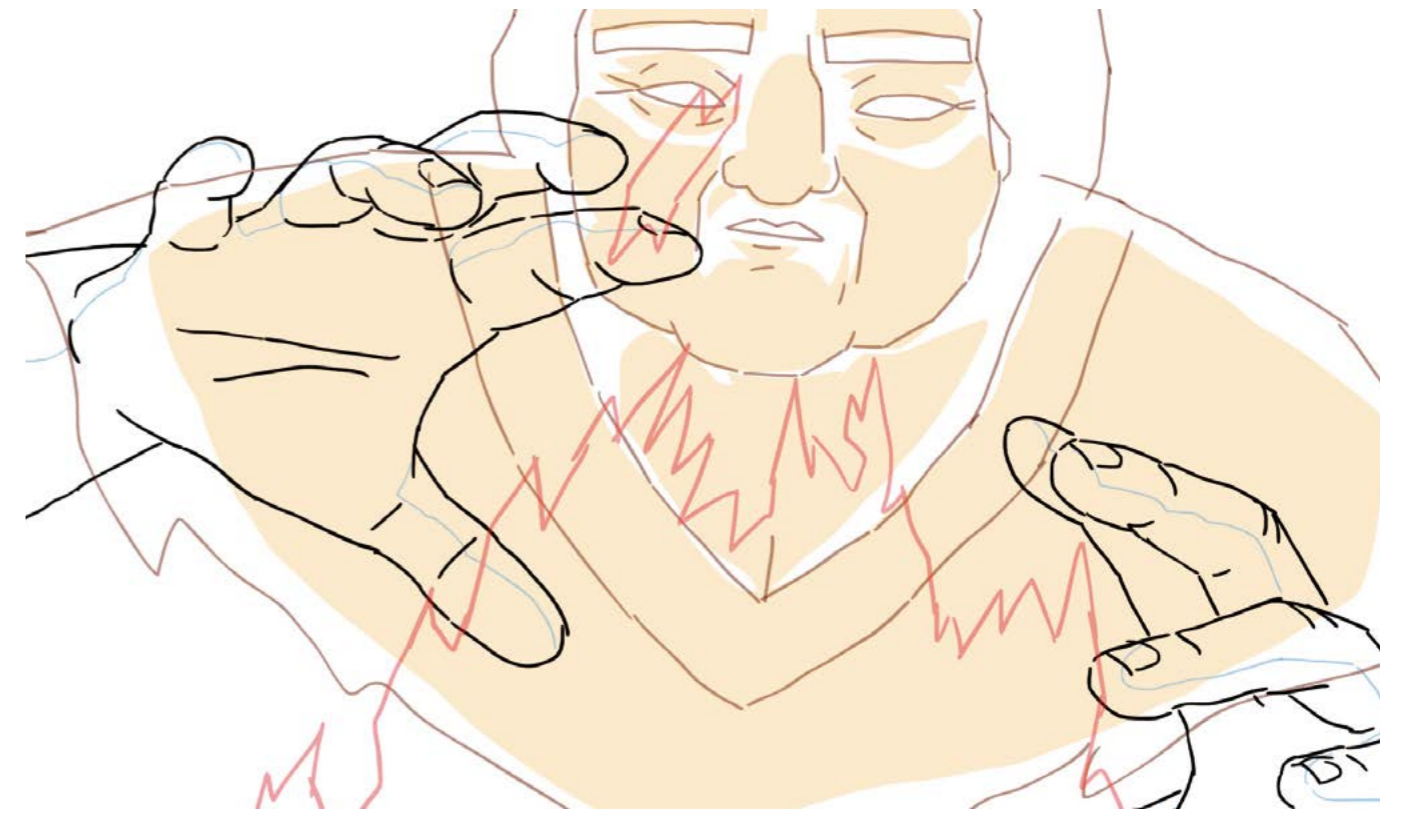


Luego del *storyboard*, diseñamos los personajes que aparecen en cada escena. Los dibujamos desde varios ángulos y también dibujamos distintas posiciones del rostro y el cuello. Usualmente partimos de un dibujo del personaje en acción y luego discutimos los detalles. Lo concebimos desde el principio con su personalidad y sus gestos, así evitamos que se endurezca y pierda expresividad. Estos diseños fueron la referencia para luego poder animar y mantener la coherencia entre toma y toma, aun al cambiar perspectivas y recortes. Los dibujos de los fondos también se realizaron en esta instancia para contextualizarlos desde un principio y después poder animar los personajes sobre ellos.



Luego de diseñar los personajes y los fondos, realizamos los *styleframes*: su traducción literal es “cuadro de estilo” y simula el acabado final de un cuadro de la escena. Generalmente, se toma un cuadro representativo para poder utilizarlo como guía de estilo y como referencia concreta de la disposición de los colores, el tipo de línea, dirección de la luz, etc.

Posteriormente, pasamos a realizar el *animatic* de cada escena. El *animatic* es un video donde se montan varios dibujos que representan las acciones principales de una escena animada. En general estos se coordinan con la música, sonidos o diálogos correspondientes que son grabados antes de la elaboración del *animatic*, pero no fue nuestro caso. En esta instancia montamos los dibujos del *storyboard* y algunos *styleframes* en un video y añadimos unos pocos cuadros intermedios para indicar las acciones que van a ser animadas luego, además de calcular la duración de las mismas. Lo más importante de esta etapa es determinar el ritmo: dar espacios de tiempo a los momentos que lo requieren, imaginar las pausas que necesita la narrativa y calcular cuánto debería demorar cada elemento en completar un movimiento. A partir de esto definimos algunos aspectos técnicos, como por ejemplo, la cantidad de cuadros por segundo en que iban a ser animados la escena o el personaje o si algunos elementos se debían montar por separado en la edición final.



La etapa siguiente consiste en realizar la animación en *raff* o *rough*, donde se terminan de animar los personajes interactuando con objetos ya sobre los fondos correspondientes. El objetivo en esta etapa no es hacer dibujos limpios, sino bocetos que den cuenta de los movimientos y de los volúmenes. Para esto dibujamos primero los fotogramas clave¹³, siguiendo el ritmo que ya se había estipulado en el *animatic*. Ya teniendo estas posiciones, realizamos todos los dibujos intermedios necesarios para otorgar la fluidez que buscamos en cada caso. En las animaciones más complejas es necesario hacer este proceso por separado sobre los distintos elementos dibujados en la animación, ya que las acciones y los ritmos pueden llegar a ser muy diferentes entre sí. “El criterio último de la animación es la imitación del movimiento vital: la emulación de la vida mediante la automotricidad fingida” (Copón, M., 2007, p. 235).

¹³ Estos son unos pocos dibujos consecutivos que determinan las posiciones principales de los personajes y los objetos en una secuencia animada. Deben resumir la acción total, de manera que podamos entender el movimiento completo sólo con estos dibujos iniciales sin necesidad de los fotogramas intermedios. En inglés, se les llama *keyframes*.



De manera muy similar al entintado que se utiliza en los cómics, realizamos el proceso de *clean up*. Trabajamos sobre la animación *raff* que está bocetada, con la línea elegida para el acabado final. En este punto también terminamos de ajustar algunos detalles como bordes, expresiones, pelo, etc.



Luego del *clean up*, coloreamos la animación usando como referencia los *styleframes* que realizamos anteriormente. Elegimos un método de coloreado plano bastante simple para poder aplicar sombras y luces con mayor facilidad, por ello fue la parte más mecánica del proceso.

Finalmente, en la etapa de edición y montaje, terminamos de animar algunos elementos secundarios, como las nubes y los postigos de las ventanas y configuramos los desplazamientos de cámara y algunos efectos. También ajustamos detalles, corregimos pequeños errores y, finalmente, unimos todas las piezas animadas para formar cada escena completa.

Reflexiones en torno al trabajo colectivo

La dimensión colectiva del trabajo en el área del cine puso en juego varios cuestionamientos que como artistas visuales ya nos interpelaban. La idea de un autor de trabajo solitario y de estilo personal necesariamente se ve cuestionada por los procesos de trabajo que creamos y emprendimos en conjunto para este proyecto.

En primera instancia, la parte filmada del documental se fue rodando y editando paralelamente al proceso de animación, por lo que la comunicación del equipo fue crucial para poder llevar a cabo estos procesos. Esta dinámica creó un intercambio y consulta mutua muy orgánicos entre los dos lenguajes que interactúan y enriquecieron las imágenes y la narración. Por esto consideramos fundamental que el trabajo se constituyera como colectivo desde el principio y, activamente, decidimos apartarnos de una organización vertical de las actividades. El trabajo de animación fue realizado en colaboración con las otras partes del documental, no como un equipo subordinado. Gracias a la sumatoria del trabajo de cada área, conformamos un sistema de trabajo que imaginó, creó y produjo con muchas cabezas y manos, en el que cada imagen resultante de este proceso fue configurada de manera colectiva.

Luego de establecer un proceso de trabajo con las otras partes del equipo, entre nosotras dividimos tareas que por conocimientos técnicos, practicidad o habilidades diferentes podrían corresponder más a una o a la otra. Esta división se hizo muy elástica a lo largo de toda la producción, ya que cada tarea del proceso de animación está estrechamente ligada con las demás. El proceso requirió intercambiar tareas y modificar esta división dependiendo de los requerimientos del momento. Creemos que a través de este modo de organización y comunicación manifestamos una posición en cuanto a los modos de producir: como equipo de trabajo.



Fotografía tomada en la Casona por Daiana Kithl para "Chinina", 2021.



Evidenciar la subjetividad

En “Chinina” los dibujos animados entran en diálogo con la imagen filmada. Por ello, se encuentran dos lenguajes aparentemente antagónicos. Como explica García López (2019), la vocación referencial tradicionalmente ligada al cine documental (afianzada por la naturaleza mecánica de los medios de registro de lo real) contrasta con el carácter expresivo inherente a la animación (en el que la mano del artista difícilmente se sustrae al producto final). Cuando nos encontramos frente a una imagen fotográfica o filmada, por la relación indicial de impresión directa que mantiene con el mundo, podemos olvidar que existe alguien detrás manipulando la cámara fotográfica y tomando decisiones. Por eso, estas imágenes han sido elegidas durante décadas como la forma de representar discursos con pretensiones de objetividad. En cambio, cuando se trata de un dibujo animado, resulta más evidente que hay una decisión detrás de cada línea, y por lo tanto, una intención. Somos conscientes de que cada elemento en la imagen fue pensado y realizado por la mano de una persona o de varias, en nuestro caso. Al alejarse de la relación indicial con el mundo que tiene la imagen fotográfica o filmada, la animación cae bajo un supuesto del imaginario colectivo que la relega únicamente al campo ficcional. Esto se refuerza por la tendencia de la animación *mainstream*¹⁴, que se ha dedicado históricamente a dicho campo.

¹⁴ Con animación *mainstream* nos referimos a la tendencia principal y más difundida de la animación occidental.



En “Chinina”, por el contrario, las escenas animadas enriquecen la imagen filmada. Elegimos el dibujo animado por sus características y potencialidades y para aportar otra mirada en esta producción no ficcional. La animación en este tipo de proyectos es cada vez más utilizada porque evidencia este alejamiento de la pretensión de objetividad y permite hablar del mundo a partir de las subjetividades.

La no ficción se define por su contraposición con la ficción, pues “la ficción es un constructo sobre un mundo, y la no ficción es un constructo sobre el mundo” (Ward, 2011, p. 299). Por lo tanto, el elemento diferenciador del documental es la referencia al mundo histórico y no tanto el formato con el que se representa la realidad o la indicialidad de la imagen reproducida. (Fenoll, 2018, p. 47)

Uno de los usos más comunes de la animación en la no ficción es para representar situaciones, eventos, etc., que no pudieron o pueden ser registrados de manera indicial, ya sea porque no había una cámara en ese momento, porque pertenecen al terreno de la memoria o la subjetividad de una persona o porque se trata de metáforas narrativas para explicar un hecho real. Como se refiere Vicente Fenoll (2018), la animación en estos casos, puede hacer posible el oximorón de representar lo irrepresentable. Este es el caso del documental, en el cual la directora eligió la animación para incluir escenas que no pueden filmarse como el resto del material porque pertenecen al terreno del recuerdo, evocan personas que ya murieron o situaciones del pasado o que tienen una gran carga emocional. Por supuesto que en el mundo del cine existen otros recursos que pueden

cumplir esta función, pero finalmente la animación 2D cuadro a cuadro se presentó como la herramienta más adecuada para nuestros fines. Utilizamos a nuestro favor la relación no indicial que el dibujo tiene con el mundo para representar los sentires, pensamientos e historias de Chinina con un lenguaje que abarca expresiones que muchas veces exceden lo filmable. Esto le otorga a la subjetividad el nivel de presencia que buscábamos para el documental; permite entender los pensamientos, prácticas, acciones y gestualidades como fenómenos sociales e históricos que atraviesan su persona. Aquí, además de un medio de reconstrucción (o de evocación, más acertadamente) de algunos personajes o situaciones que ya sucedieron, refuerza conceptos y cosas de la realidad actual que están contenidos en el sentir y en el hablar de Chinina. Muchas veces, la pretensión de objetividad ante un hecho deja de comunicar ciertos planos de la experiencia. Bordwell afirma: (como se cita en Poggi, 2019, p. 113):

La artificialidad evidente, la estilización de los eventos, en lugar de posicionarse como una visión objetiva, se plantea como una propuesta de intensificación de la percepción de los eventos a través de los ojos de los involucrados o a través de metáforas simbólicas visuales que capturan un significado más amplio.

La imagen animada tiene el potencial de alejarnos de una trama de un documental tradicional. Es un elemento que contextualiza la percepción de Chinina sobre el presente, registrado con la imagen filmada. En un principio parece desvincularse del tiempo y de lo que está sucediendo realmente, pero, muy por el contrario, contiene información fundamental para la comprensión de una dimensión muy importante del documental. Rojas Rebolledo (2017) explica que, gracias a la animación, se produce una resignificación de los espacios de memoria, lo que genera el cuadro que finalmente quedará en la memoria de los espectadores del documental (como se citó en Fenoll, 2018).

Pensamos que evidenciar la subjetividad en el documental es evidenciar un lugar político y el mensaje que se quiere transmitir. En primer lugar, buscamos representar la subjetividad de Chinina y la lucha del Pueblo Comechingón a través de su experiencia de vida. Y además, en la forma de narrar, en las elecciones que hay detrás, también se reflejan las subjetividades propias del equipo del documental. Esta actitud la consideramos una

parte central de nuestra práctica artística. Fue una decisión consciente de la directora evidenciar la presencia de quien está detrás de la cámara a través de los modos de filmar y también al incluir escenas animadas en la trama. Consideramos que utilizar y señalar la subjetividad propia para darle fuerza a lo que se está queriendo comunicar es la manera más directa de enunciar.





El proceso detrás de las escenas

Aparte del proceso general de trabajo que establecimos para realizar las animaciones, en cada escena transitamos particularidades que nos interesa detallar en este escrito. Algunas requirieron una mayor investigación de referencias históricas, otras presentaron ciertas dificultades en relación a los factores técnicos de la animación, o bien generaron reflexiones en la construcción de la historia y los sentidos. Incluimos también material anecdótico que resultó relevante en el proceso creativo, ya que consideramos que es una parte importante de este. El orden en que explicamos las escenas no es el orden en que aparecen en el documental, sino en el que fuimos desarrollándolas.



El título

En esta escena aparece la palabra “Chinina” en el centro de la pantalla, de ella crecen plantas medicinales lentamente hasta formar una maleza. Cuando terminan de crecer, las plantas se mueven levemente como si pasara una brisa entre ellas. La tipografía está dibujada para dar continuidad a la estética de la animación. Se utilizó letra imprenta en mayúsculas con un tratamiento bastante simple para que se distinga con claridad de las plantas que crecen alrededor.

Esta animación fue la primera que realizamos para el documental. Previamente habíamos trabajado en una prueba de algunos elementos animados sobre una imagen filmada, pero esto sólo sirvió como diagnóstico. Por lo tanto, en el título pudimos aplicar por primera vez las etapas y herramientas que determinamos para producir las imágenes que buscábamos.

Las plantas elegidas para esta escena fueron seleccionadas a partir de las entrevistas personales que Gaia realizó a Chinina, en las que habla de infinidad de especies medicinales. Tomamos algunas de las más mencionadas: ruda, manzanilla y peperina.

Los colores son marrones, verdosos y grisáceos, inspirados en los colores del monte, de los árboles y de los yuyos, de la tierra. Para seleccionarlos también tuvimos que tener en cuenta la coherencia entre todas las escenas animadas del documental, ya que esta paleta funcionó como referencia para desplegar todas las variantes. En vista de que más adelante realizaríamos una escena animada combinada con la imagen filmada en el Infiernillo, también pensamos en colores que se puedan mimetizar con el paisaje filmado.





Escena de la abuela

Para esta escena diseñamos los primeros personajes: la abuela de Chinina y su caballo. Este debía verse como un animal utilizado para transporte y trabajo, por eso pensamos en un caballo criollo. En cuanto a la abuela, lo primero que supimos fue que era ciega, y aún así montaba caballo y enhebraba agujas. Esto nos dio las primeras pautas para entender la personalidad de este personaje: una mujer independiente, tenaz y “cabeza dura”, como Chinina también cuenta. Por ser quien transmitió los saberes medicinales al padre de Chinina, su figura también debía reflejar sabiduría y seriedad.

Pensar cómo se plasmaría su temperamento en el diseño fue todo un desafío: no hay fotografías, dibujos ni testimonios directos porque Chinina no la conoció en persona. Por eso la primera referencia fue la misma Chinina y sus rasgos faciales; en ella vive, de alguna manera, la figura de su abuela y por ella podemos conocerla.

Bueno a mi abuela yo no la conocí, era lo que me contaba mi papá. Me contaba que ella era ciega, que era alta, que le gustaba andar a caballo. Que hacía sus compras a caballo, que encerraba los terneros, que era muy ágil, digamos, en su ceguera ella era muy ágil. Iba al pueblo, amasaba, encerraba a los terneros, sacaba la leche, era muy activa. Eso es lo que me contó él a mí, yo no la conocí. (Chinina, entrevista personal, 2020)



Para dibujar los fondos, buscamos referencias fotográficas de ranchos de distintos lugares de Argentina de alrededor de 1800. Cuando comienza la escena, vemos dos paisajes que nos sitúan en el lugar. El primero está dibujado a partir de una fotografía de Alto Alberdi en 1890, lugar que formaba parte del territorio del Pueblo de la Toma. Para el segundo, usamos de referencia una imagen de la misma época pero de otro lugar. En el tercer escenario vemos por primera vez a la abuela andando entre algunas casitas sobre su caballo; este fondo está referenciado en una calle de Villa Urquiza actual imaginándola en época. Repetimos este método en la toma donde vemos a la abuela cabalgando al horizonte. Para nosotras, utilizar estas referencias es una manera de conectar con la memoria del lugar a través de su presente.



Escena en la cocina

Partiendo de la experiencia con la escena anterior, construimos la paleta con colores más cálidos que acompañan la escena familiar y recuerdan a los colores actuales de la casa de Chinina. En general, son tonos oscuros; están en sombra porque se trata del interior de la casa. Aparecen dos personajes diferentes: el padre y Chinina de niña. Para pensar a su papá, le preguntamos directamente a Chinina cómo era:

Bueno mi papá era una persona alta. Medía como uno setenta, uno ochenta más o menos. Era bien alto, me acuerdo que era bien alto así robusto gordito. Y era pelado pero tenía de atrás tenía un poco de pelo y lo tenía siempre largo al pelo, por eso en algunos tiempos le decían el pelado pelo largo. Tenía ojos color miel, y usaba unos bigotes, unos bigotitos así chiquitos, no era muy grande el bigote. Siempre se lo cuidaba y se lo cortaba y estaba bien arreglado. (Chinina, entrevista personal, 2020)

Fue una sorpresa cuando, después de mostrarle algunos dibujos de prueba, exclamó: “¡Está igual, está igual!”. Acto seguido recordó que en algún lugar tenía una fotografía de él, por lo que terminamos de ajustar el diseño a partir de esa foto. Para dibujar



a Chinina de niña nos basamos en sus propios relatos. Ella se presenta como una niña activa, que jugaba con las plantas afuera, en contacto con el paisaje natural que la rodeaba. Pero sobre todo, resalta la actitud frente a su papá, por quien muestra mucha admiración. Por eso, nos la imaginamos atenta a sus movimientos, asombrada, curiosa y cercana a él. En cuanto a su aspecto físico, la pensamos desde su actualidad. Nos fijamos en su color de piel, los lunares en el rostro, su pelo y su mirada, en lo que se refleja su personalidad. La ropa está basada en fotografías de niños de la época, que pudimos observar en algunos libros¹⁵.

El espacio de la casa fue pensado a partir de relatos y dibujos de Gaia, quien nos describió por primera vez el interior de las casas de la actual Villa Urquiza. Luego, Milena tuvo la oportunidad de conocer la casa de Chinina y realizar varios dibujos para poder utilizar de referencia. Pensamos en dos muebles: la estantería y la mesa, ambos de madera. La ventana es pequeña, de madera también, los postigos y bisagras están basados en fotografías de casas de la época. Para definir algunos detalles, le preguntamos directamente a Chinina y nos contó que su papá ataba los yuyos y los colgaba, y una vez secos, guardaba las hojas, flores y semillas en bolsitas de tela. Los estantes no suelen estar llenos de cosas, sino que se mantiene cierta distancia entre los objetos. Sobre la mesa donde trabaja, el padre tiene algunos elementos que está usando para mezclar las plantas medicinales.

En esta escena, se narra un diálogo mudo entre Chinina y su papá. Con atención, ella lo ayuda y observa con mucha curiosidad el trabajo que implican sus medicinas. En medio de esto, un suave llamado proveniente de la ventana hace que Chinina voltee; es una brisa que la anima a acercarse más. Al entrecerrar los ojos, logra ver a su abuela montada a caballo, las crines de este último se mueven suavemente con la brisa. Cuando se acerca a la ventana y se asoma para ver mejor, encuentra que esta imagen ha desaparecido. Atónita, se queda contemplando el paisaje. Este relato se basa en las muchas veces que Chinina habla de la relación con su papá, quien la llevaba a recoger yuyos y practicaba la medicina en su casa. La aparición de la abuela tiene una función simbólica. Aunque ellas no se conocieron, la presencia de la abuela se materializa en su cotidiano a través de los saberes heredados y el territorio que habitan.

¹⁵ Los libros sobre los que más nos referenciamos para los paisajes y la vestimenta fueron: Córdoba: instantáneas del pasado 1880-1980. Silbermanas, I. y Jeandrevin, E. (2017) e Imágenes de Córdoba. Fotografías de Jorge B. Pilcher 1870-1890 Boixadós, Ma. Cristina (2017).



Escena del fuego

La secuencia del fuego representa de manera simbólica la conexión y el conocimiento de Chinina, heredado de su abuela y transmitido luego por su papá; relata de manera visual la dimensión ancestral de sus saberes. Es la única escena animada que no está vinculada a la memoria de Chinina directamente, sino que cumple una función cohesiva dentro de la trama del documental.

Para el diseño del personaje de Chinina, partimos del registro amplio que tenemos de ella en fotografías y videos. Tuvo un desarrollo completamente distinto, porque contamos con la facilidad de una referencia física inmediata. A su vez, tiene cierta dificultad la tarea de traducir sus rasgos al estilo elegido con suficiente similitud sin que, por ejemplo, se confundieran con los de su abuela o simplemente no remitieran a ella.

Esta escena tiene dos partes: la primera es una toma continua en la que unas manos realizan una coreografía junto con el fuego, y entre estos movimientos, vamos descubriendo que esas manos son compartidas por la abuela, el papá de Chinina y finalmente por la misma Chinina. En la toma siguiente, se encuentran las tres juntas alrededor de las llamas, pero ya les podemos ver en su individualidad. No hay más elementos que los personajes, el fuego y las sillas donde se sientan, que apenas logran verse.

El fuego requirió de varias pruebas de estilo, ya que era necesario que pudiera tener fluidez en su movimiento, teniendo en cuenta la "coreografía" que realiza con las manos y que a su vez, tuviera coherencia con el estilo planteado. La paleta difiere un poco de la de las otras escenas por ser la única nocturna. Los colores utilizados en esta escena aparecen oscurecidos, con algunos reflejos más claros provenientes de la luz del fuego. A medida que se alejan del fuego, los cuerpos se pierden en la penumbra.

La referencia de movimiento que utilizamos en esta escena fue un video que realizamos junto a Lucía Raciti, compañera de la carrera, que también se vincula con las artes escénicas. Alrededor de una lámpara, que simula el fuego, ella mueve sus manos siguiendo el ritmo que pautamos, acompañado por movimientos constantes de cámara, según se había planeado la secuencia de la animación. Finalmente, algunos movimientos y trayectorias fueron redefinidos y adaptados según el ritmo de la escena.

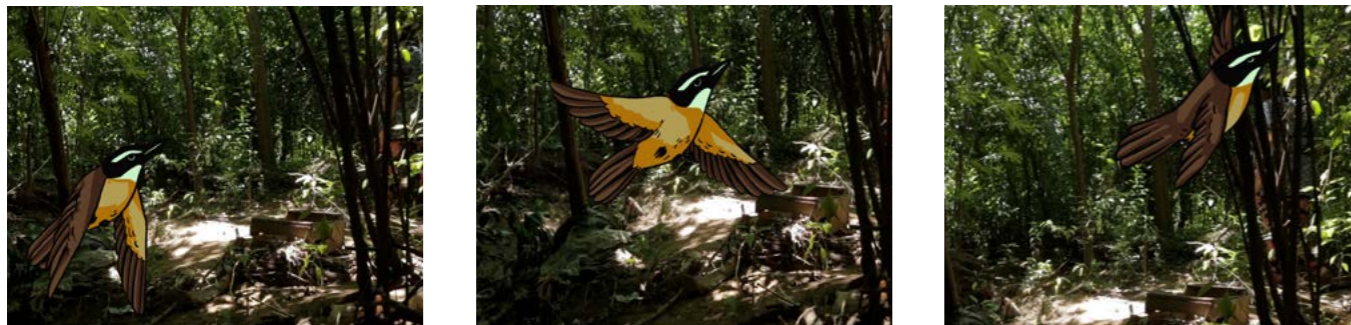




Animaciones en el Infiernillo

Una de las escenas más fuertes del documental es cuando Chinina vuelve a visitar la zona del Riachuelo del Infiernillo y recuerda las plantas que crecían ahí. Relata cuando su padre la mandaba a buscar yuyos, hasta que en un momento comienza a reflexionar sobre el daño que se ha hecho sobre el territorio. A medida que ella recorre el lugar, se hacen presentes algunos de sus recuerdos, a través de intervenciones animadas.

La primera animación aparece cuando Chinina recuerda los pájaros que ahora ya no están. En ese momento aparece delante de la cámara un benteveo, un pajarito nativo que se observa muy frecuentemente en Córdoba.



Luego, aparece por primera vez el riachuelo bajo los pies de Chinina. Con cada paso sobre el suelo se ven ondas, como si allí hubiera algún charco de agua.



En la toma siguiente, seguimos acompañando los pasos de Chinina mientras continúa su relato, enumera una serie de plantas medicinales que brotan y crecen detrás de ella a medida que va caminando: el cachiyuyo, la manzanilla, el boldo, el mistol, el chañar y el algarrobo. Muchas de ellas ya no se pueden encontrar en este territorio.



Cuando comienza a hablar del algarrobo¹⁶, la cámara se detiene un momento. Este árbol ha tenido y tiene muchos usos medicinales, alimenticios y simbólicos. Por ejemplo, en La Casona del Pueblo de La Toma, se realizan ceremonias bajo La Tacu, un algarrobo de más de 600 años que ahí se encuentra, desde tiempos anteriores a la conquista. Este nombre proviene del Quechua y significa “el árbol”, lo que enfatiza la importancia que tiene, lo central que es y fue para diferentes comunidades a lo largo de nuestro territorio. En una de las tomas, podemos ver en primer plano y enmarcando nuestra vista unas ramas de algarrobo que se agitan suavemente con el viento.

16 La palabra Tacu puede encontrarse escrita de otras maneras: taku, taco o tacko.



La última planta que vemos dibujada en la escena es una santa lucía. Chinina la ha nombrado numerosas veces en entrevistas personales que ha tenido con Gaia. Es importante medicinalmente, ya que, al comprimir las flores, largan una gota de líquido que sirve para curar malestares en los ojos, y de ahí nace su nombre.



Hacia el final de la escena, el riachuelo se evoca con música y animación. Su caudal no aparece espeso y fuerte, sino que sólo algunas líneas indican su curso, brotando lentamente y recorriendo el paisaje. Su presencia es translúcida, queda el recuerdo de su movimiento y del brillo que refleja el sol. Mediante esas rayitas pequeñas, intentamos evocar el vuelo de insectos, como podrían ser luciérnagas, para enfatizar la descripción que hace Chinina al hablar de un arroyo vivo. El Infiernillo, que ya no está donde solía, es el centro del lugar y buscamos representarlo fuerte, volviendo a su cauce, como lo recuerda Chinina (Delfini, G. G., 2021):

Teníamos un arroyo hermoso acá y se sentía el canto del agua. Porque el arroyo cantaba, yo lo escuchaba cantar. Y ahora veo solo tierra, greda, barro, no está el arroyo no me canta más. Esto no sé por qué. Lo secaron. No hay nada. Esto es una pena, te da ganas de llorar de ver las cosas hermosas que había y que ahora sea una cosa abandonada. Es como que no tiene vida, no hay vida. [...] Tengo muy muchos años peleando por este riachuelo y nadie me lleva el apunte. Nadie me dice «sí, vamos a hacer algo y vamos a dejar que sea como antes». Yo quiero que sea como antes. Quiero volver a verlo, que me vuelva a cantar, que me vuelva a hablar. Porque él hablaba, y cantaba.



Reflexiones finales



Los objetivos que nos planteamos al comenzar a trabajar en Chinina mantenían una relación muy estrecha con los pensamientos en torno a las Artes Visuales que fuimos formando a lo largo de nuestro paso por la Facultad de Artes. Uno de estos objetivos se vincula con la conjugación de las herramientas adquiridas en el contexto académico en el que nos formamos con otros espacios y disciplinas. Para la realización del documental, articulamos nuestro trabajo con un espacio de resistencia y sus múltiples debates y, a su vez, creamos conjuntamente con otras disciplinas del arte: el cine y la música. Además, para escribir y pensar nuestro Trabajo Final, fue necesario indagar en textos específicos de literatura, antropología, sociología e historia y, sobre todo, en las entrevistas y diálogo directo con otras personas cercanas. Así, partiendo desde las Artes Visuales, pudimos potenciar nuestro trabajo mediante estas articulaciones con distintas áreas y saberes.

En relación con lo anterior, una de las reflexiones recurrentes a lo largo de este trabajo se vincula con nuestra proyección en el ámbito profesional. Muchas veces, en la Facultad, se propone una práctica de las Artes Visuales cuyas poéticas tienden a reflexionar sobre la disciplina en sí misma y, en consecuencia, proponen un trabajador de las Artes Visuales que se desenvuelve únicamente en ámbitos exclusivos de estas. Al elegir un modo de trabajo interdisciplinario, nos alejamos de esa postura y aun así consideramos que nuestro hacer sigue perteneciendo al campo de las Artes Visuales actuales. Es precisamente en estas articulaciones en las que está gran parte de su potencia. Como explican

Lucía Raciti y Luna Cortina Calderón (2020, ver Anexo II), el arte aquí se pone en posición de aportar, de colaborar en reforzar sentidos y crear nuevos. Si las imágenes de este trabajo fueran separadas o sacadas de contexto, perderían casi completamente su voluntad crítica. La mayor fuerza de nuestros dibujos y animaciones está en su proceso de constitución: en la toma de decisiones, en la transversalidad, en lo que se narra, en los objetivos generales del documental y en los nuestros propios. Aunque las imágenes dejan ver muchas de las decisiones que se tomaron, aparecen como el resultado visible de este proceso, del que no podrían separarse. Por eso, desde nuestro Trabajo Final, nos proyectamos hacia un perfil de trabajador de las Artes Visuales más amplio. Nos pensamos como artistas visuales, sea cual sea el proyecto del que formemos parte. Por eso creemos que nuestro trabajo como artistas en el documental no solamente es válido sino que se potencia desde lo colectivo y al conjugarse con otras disciplinas.



Desde el principio, el documental se conformó como un proyecto cuyas partes se fueron articulando de manera recíproca. En primer lugar, partimos del testimonio de Chinina, de su necesidad de seguir contando su historia, difundir sus saberes y su lucha y de mantener viva su memoria y la de quienes la antecedieron. La Comunidad de La Toma también se involucró en el proceso con la intención de seguir vinculándose y organizándose con otros comechingones, de continuar reforzando y reivindicando su identidad frente a un contexto que aún les invisibiliza y oprime. Por otro lado, tanto Gaia como nosotras empatizamos con la historia de Chinina y nos comprometimos a realizar este documental para difundirla. Inicialmente no contábamos con suficiente presupuesto ni con la disponibilidad de tiempo necesaria para dedicarle al proyecto, por eso decidimos

elaborar nuestros Trabajos Finales de la Licenciatura en Cine y TV y de Artes Visuales, respectivamente, para poder hacerlo posible. Este vínculo recíproco entre quienes formamos parte resultó muy enriquecedor y es desde donde partimos para elaborar nuestro trabajo en relación con las Artes Visuales, dialogando con la teoría decolonial.

Realizar un Trabajo Final de grado implica reflexionar constantemente sobre la teoría y la práctica, un proceso muy distinto al que hubiéramos realizado si solo nos hubiéramos limitado a efectuar las animaciones simplemente con las indicaciones de la directora. Por eso tuvimos una enorme libertad para crear la propuesta estética y el relato en las escenas animadas y trabajamos la narrativa en conjunto con la directora. Sin embargo, al tratarse de reivindicaciones relacionadas con algunas luchas que competen al Pueblo Comechingón, esta libertad para crear también implicó una enorme responsabilidad y necesidad de indagación. Excedimos el papel de prestar un servicio de animación para una producción audiovisual y lo empezamos a considerar un proyecto propio. La responsabilidad de abordar de la mejor manera posible el documental se reforzó con el hecho de escribir y elaborar esta publicación. Nos llevó a detenernos, a revisar constantemente, a informarnos y a hacer consciente lo que implica publicar y difundir un contenido tanto escrito como audiovisual.

Este proceso implicó cuestionamientos constantes. Uno de los más importantes fue preguntarnos cómo nos acercamos a la realidad de Chinina. Teníamos por delante la enorme tarea de representar mediante el dibujo las experiencias de vida de una persona indígena, lo cual resultó un desafío, ya que nosotras somos no indígenas y tenemos muchas diferencias en cuanto a historia de vida y al lugar que ocupamos en el entramado social a pesar de vivir en la misma ciudad.

Para escribir y seguir reflexionando sobre los cuestionamientos que surgían a partir de la realización del documental, acudimos a los debates y las lecturas que parten de una teoría crítica decolonial. Esta, según Max Horkheimer (1937), "*parte de la comprensión de que sujeto y objeto de investigación y de reflexión se encuentran marcados por su propia situación histórica [...]*" (como se cita en Garcés, 2007, p. 217). Muchos autores proponen maneras de generar lugares de enunciación desde esta teoría, que por su misma naturaleza se alejan de las prácticas coloniales aún vigentes y que históricamente han oprimido e invisibilizado a las minorías. Como explica Pablo Reyna (2020), la salida es

aquella que permite a le investigadore transparentar desde qué lugares sociales escribe, lo que les antropólogos llaman “ejercicio de reflexividad”.

A lo largo de este trabajo, dialogamos con la teoría decolonial desde nuestro hacer en las Artes Visuales. Nos sumergimos en la historia particular de Chinina y en sus problemáticas con el objetivo de poder interpretarla y representarla mediante el dibujo. De esta manera nos acercamos a su realidad y a la de otros comechingones que conocimos, leímos o escuchamos en el camino y fue la vía de entrada de muchos planteos que cambiaron nuestro modo de ver. Construimos encuentros desde lo personal, desde nuestras experiencias de vida particulares, siempre con una clara intención de aportar y compartir que se explicitó de manera genuina desde ambos lados. Es con estos diálogos constantes con todas las personas involucradas que resolvimos los conflictos de abordaje. Transitamos un camino relacionado con la intimidad, la corporalidad, el diálogo y la intuición y los manifestamos como parte crucial del proceso. Sus historias nos movilizaron y crearon una necesidad de tener otro tipo de acercamiento a una lucha que antes prácticamente desconocíamos. Nos llevaron a cuestionarnos quiénes somos, cómo habitamos este territorio y desde dónde enunciamos y construimos nuestra voz, es decir, desde dónde miramos y representamos la alteridad.

Construir conocimiento de manera colectiva y con énfasis en lo local también se relaciona con el hacer decolonial. Cada arista del trabajo requirió de un desarrollo particular, seguido de numerosos debates y nuevas consideraciones. Por eso, tuvimos que someter este proceso a las múltiples lecturas de Chinina y el resto del equipo del documental, amigos, docentes y personas que están dentro de las luchas con las que estamos dialogando. Pensamos este trabajo como una construcción colectiva, en el cual cada voz que ha aportado se reconoce. Así, decidimos quitar el ojo de un panorama global como origen y destino de los saberes.

La actitud de investigación que establecimos para acercarnos a la realidad de Chinina y la que tomamos para construir conocimiento colectivamente son dos aspectos relacionados entre sí que se acercan a un planteo decolonial y se alejan de los modos hegemónicos occidentales. Creemos que este modo de encarar el trabajo es el más coherente con respecto a nuestro objetivo principal: evidenciar la subjetividad de Chinina, reflejada en su testimonio en primera persona.

En estos tiempos, deben emerger las otras voces, que han sido relegadas a la clandestinidad y a la periferia, para complejizar lo ya afirmado por los ámbitos hegemónicos. Como proponía hace un instante, no alcanza con la empatía de quienes encararon proyectos para visibilizar la versión de los vencidos y vencidas sino, que se debe comprender y conocer nuestros sentipensares, trayectorias, interpretaciones y experiencias en relación al colonialismo interno aún vigente; que a diferencia de la escritura pretendidamente objetiva, emergen desde la tripa y el silencio, o para ponerlo en términos más refinados, desde otra ontología y otra discursividad. (Reyna P., 2020, p. 31)

Pensamos, dibujamos y escribimos dialogando con una teoría, pero sobre todo, hubo una decisión de ser, de relacionarse y de identificarse con esta forma que implicó el sentir que desde nuestro lugar también podíamos aportar a este espacio de resistencia. Hoy estos cuestionamientos y búsquedas hacen que veamos tanto la Ciudad de Córdoba como nuestro hacer desde las Artes Visuales de una manera completamente distinta. Todo esto implicó atravesar un proceso muy profundo y estamos enormemente agradecidas por eso.



El arte es nuestra herramienta y a través de ella pudimos acercarnos a Chinina y emprender la enorme tarea de representar su manera de ver el mundo. Intentamos meternos en su historia para dibujarla y que, así, quienes vean el documental puedan también adentrarse en su realidad. Nuestro trabajo en las Artes Visuales nos involucró en este proyecto y, desde ese lugar, pudimos adentrarnos en esta lucha y acompañarla. Queremos que este siga siendo el camino para acercarnos a otras realidades y continuar apostando a los procesos interdisciplinarios, articulados desde la colectividad.



Referencias

Abate, S. (1997). A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas. *Anales De Literatura Hispanoamericana* (26 I). España. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9797120145A>

Albán Achinte, A. y Menos Tóxico Latinoamérica [@menostoxicolatinoamerica]. (2021). *Territorio y memoria: dos apuestas por la re-existencia. Talleres y diálogos en torno al grabado*. [Facebook live]. Recuperado de https://www.facebook.com/watch/live/?v=742208850059232&ref=watch_permalink

Boixadós, M. C. (2017). *Imágenes de Córdoba. Fotografías de Jorge B. Pilcher 1870-1890*. Ediciones de la Antorcha. Buenos Aires, Argentina.

Cascón Becerra, J. A. (2011). *Realismo mágico. Historia e intrahistoria en el cine iberoamericano* (p 113-126). Editorial Trocadero. España.

Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso*. Monte Avila Editores. Caracas, Venezuela.

Copón, M. (2007). Tiempo y conflicto. Estética de los dibujos animados. Gómez Molina, J. J. (Coord.), *La representación de la representación: Danza, teatro, cine, música*. Ediciones Cátedra. Madrid, España.

De Sousa Santos, B. (2006). *Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias. Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*. (pp. 79-86). Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales. Lima, Perú.

De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo XXI, CLACSO. José Guadalupe Gandarilla Salgado, México.

Delfini, G. G. (2019). *Junkununkuy* [Trabajo final de grado no publicado] Departamento de Cine y TV, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

Delfini, G. G. (Directora). (2021). *Chinina* [Documental]. Producción independiente. Córdoba, Argentina.

Di Pascuale, L. (2020). *Topología asterisca, aspectos y atributos del dibujo*. Dibujo IV comisión G. Departamento de Artes Visuales. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

Estermann, J. (2010). *Interculturalidad: Vivir la diversidad*. ISEAT. La Paz, Bolivia.

Fenoll, V. (2018). Animación, documental y memoria. La representación animada de la dictadura chilena. *Cuadernos.Info* (43). Valencia, España .

Garcés, F. (2011). Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica. En Castro Gómez, S. y Grosfoguel, R. (Compiladores). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (p. 25). Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. Colombia.

García López, S. (2019). *El documental de animación: un género audiovisual digital*. *Zer*, 24(46), 129-145. Madrid, España

Morisoli, E. (2013). *¿De quién es el Aire?, (Notas y ensayos breves 1985-2005)*. Ediciones Amerindia. La Pampa, Argentina.

Ortiz Ocaña, A. y Arias López, M. I. (2019). Hacer decolonial: desobedecer a la metodología de investigación. *Hallazgos*, 16(31), 147-166. Magdalena, Colombia. Doi: <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2019.0031.06>

Palladino, L. (2019). Movilizando sentidos de pertenencia comechingones. Una etnografía de los procesos de comunalización y territorialización de las comunidades del Pueblo de la Toma y Ticas. (Provincia de Córdoba) [Tesis doctoral]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Poggi, S. (2019). *Animación no ficcional: Contar la realidad con dibujos animados* [Tesis de maestría]. Universidad de San Andrés Buenos Aires, Argentina. Recuperada de https://docs.google.com/document/d/1yrCQt7EjihqNHhME2_k8ppWllyD0OWRv6yxYVM-VsEjY/mobilebasic#ftnt2

Redacción La tinta. (2017). Entre preservar y explotar: loteos y desmontes en la Reserva Arqueológica Quilpo. *La tinta*. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2017/07/preservar-explotar-loteos-desmontes-la-reserva-arqueologica-quilpo/>

Redacción La tinta. (2020). Territorialidad Comechingón. *La tinta*. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2020/08/territorialidad-comechingon/>

Reyna, P. S. (2020). *Crónica de un renacer anunciado: Expropiación de tierras, procesos de invisibilización y reorganización comechingón en Córdoba*. Ecoval Editorial. Córdoba, Argentina.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón. Buenos Aires, Argentina.

Silbermanas, I. y Jeandrevin, E. (2017). *Córdoba: instantáneas del pasado 1880-1980*. El Emporio ediciones. Córdoba, Argentina.

Spindler, W. (1993) "Magic realism: a typology" [Realismo Mágico: una tipología]. Forum for modern language studies. Universidad de Essex, Inglaterra. Recuperado de https://kupdf.net/download/spindler-realismo-magico_5cc88635e2b6f52b38297bce_pdf

Bibliografía

Acevedo, H., Butrón Cárdenas, E., Correa, G., Ferreyra, D., Rojas, E. y Mesa de trabajo por los Derechos Humanos de Córdoba. [@mesadetrabajo.porlosderechoshumanosdecordoba]. (28 de agosto de 2020). *Tercer encuentro del ciclo de diálogos HERIDAS DEL TERRITORIO: "Buen Vivir y Urbanidad"*. [Conversatorio; Facebook live]. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://www.facebook.com/1483520111910930/videos/341625103659602>

Albán Achinte, Adolfo. (2006). *Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores. En Texiendo textos y saberes. Cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad* (pp. 59- 83). Editorial Universidad del Cauca. Colombia.

Bordwell, D. (4 de marzo de 2009). Showing what can't be filmed. *David Bordwell's website on cinema*. Estados Unidos. Recuperado de <http://www.davidbordwell.net/blog/2009/03/04/showing-what-cant-be-filmed/>

Borges, J. L. (1932). *El arte narrativo y la magia*. Sur. Editorial del cardo. Argentina.

Claros, L. y Viaña, J. (2009). *La interculturalidad como lucha contrahegemónica. Fundamentos no relativistas para una crítica de la superculturalidad. Interculturalidad crítica y descolonización*. Fundamentos para el debate. La Paz, Bolivia.

Comunidad indígena Tulián San Marcos Sierras, Comunidad Hijos del Sol Comechingon, Comunidad Isqon killa 9 lunas, Comunidad comechingona del Pueblo de la Toma, Comunidad Timoteo Reyna, Comunidad Tay Pichin, Comunidad Paravachasca, Comunidad Quisquizacate, Comunidad Arabela Paraje Dolores, Comunidad Ranquel Ramón Cabral El Platero, Comunidad Pacha Huayra y Mesa de Trabajo de los Derechos Humanos de Córdoba [@mesadetrabajo.porlosderechoshumanosdecordoba]. (21 de

agosto de 2020). *Conversatorio: "Conflictos Territoriales de las Comunidades Indígenas de Córdoba": TERRITORIALIDAD*. [Conversatorio; Facebook live]. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://www.facebook.com/1483520111910930/videos/263.7161873265407>

Cordera, J. (2 de julio de 2020). Comechingones de Córdoba: fuentes históricas para contar el pasado silenciado. *La tinta*. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2020/07/comechingones-cordoba-fuentes-historicas-pasado-silenciado/>

Crock, A. (s.f). *Documental y animación: la realidad des-dibujada?* Recuperado de http://metamentaldoc.com/6_Documental_y_animaci%F3n_Alejandro_Cock.pdf

Doelker, C. (1982). *La realidad manipulada: Radio, televisión, cine, prensa*. Gustavo Gil, S. A. Barcelona, España.

Enfant Terrible [enfantterrible.info]. (2018). Tacu - *Memorias del pueblo de La Toma*. [Video]. Instagram. Córdoba Argentina. Recuperado el 12 de julio de 2021 de <https://www.instagram.com/tv/CQ8mNrGnrqR/?hl=es>

Espinoza Ulloa Félix, A. (2016). *Cazadores de experiencias luminosas* [Trabajo final de grado]. Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Estermann, J. (2014). Colonialidad, descolonización e interculturalidad: apuntes desde la Filosofía Intercultural. *Polis*, 13(38), 347-368. Suiza.

Federovisky, C. (2018). *Pareidolia, posibilidades de la imagen mínima* [Trabajo final de grado]. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo S.A. México.

Gómez Molina (Coord. (2003). *Las lecciones del dibujo*.(3ª ed.). Ediciones cátedra (Grupo Anaya, S.A) Artes grandes temas. Madrid, España.

Hachero Hernandez, B. (2015). Deformar a la Gorgona: la imagen animada como estrategia para documentar el horror. *Con A de animación*. Barcelona, España. <http://dx.doi.org/10.4995/caa.2015.3542>

Imagen real (2021). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Imagen_real&oldid=134812241

León, B. (2010). La ciencia en imágenes. Construcción visual y documental científico. *Artefactos*, 3(1), 131-149.

León Yong (Coord. (2020). *Animando al dibujo*. Del guión a la pantalla. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

León Yong, T.. (2015). ¿Por qué no nos sentamos simplemente frente a la pantalla? Dos formas de clasificar la animación. *Con A de animación*. <http://dx.doi.org/10.4995/caa.2015.3550>

Maina, L. (2 de mayo de 2018). Pueblo La Toma: originarixs en la ciudad. *La tinta*. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2018/05/pueblo-la-toma-originarixs-cordoba/> Córdoba, Argentina

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Grupo Planeta (GBS). Madrid, España.

Palladino, L. y Álvarez Ávila, C. (2018). Experiencias y diálogos en el mapeo colectivo de territorios comechingones en San Marcos Sierras y alrededores. *Revista e+e*, 5(6). Córdoba, Argentina. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/EEH/index>

Palladino, L. (2020). Construyendo el pasado territorial indígena. Comunalización y sentidos de pertenencia comechingón del Pueblo de La Toma (Ciudad de Córdoba). *Revista De Geografía Norte Grande*, (75), 83-102. Córdoba, Argentina. <https://doi.org/10.4067/S0718-34022020000100083>

Paez, J. F. y Poggi, S. [Hitos Animados]. (2020). *Animación no ficcional* (Hitos Animados - Episodio 07) [Archivo de video]. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_WH25fCpAAo

Redacción La tinta. (2016). "Nuestra militancia es milenaria y además intercultural". *La tinta*. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2016/09/nuestra-militancia-es-milenaria-y-ademas-intercultural>

Redacción La tinta. (2017). El pueblo comechingón y la necesidad de recuperar una casa histórica. *La tinta*. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2017/12/pueblo-comechingon-recuperar-casa-historica/>

Redacción La tinta. (2019). "Acá estamos, acá estuvimos siempre". *La tinta*. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2019/03/aca-estuvimos-comechingon-chavascate/>

Redacción La tinta. (2019). Amenazas sobre el territorio de la Comunidad Ticas. *La tinta*. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2019/02/amenazas-territorio-comunidad-ticas-kamechingones/>

Redacción La tinta. (2020). Comunidad comechingón resiste ante la "prepotencia y afán de lucro" de privados. *La tinta*. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2020/06/comunidad-comechingon-resiste-privados/>

Revel, J. (2005). *Un momento historiográfico*. Trece ensayos de historia social. Ediciones Manantial SRL. Buenos Aires. Argentina.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón. Buenos Aires, Argentina.

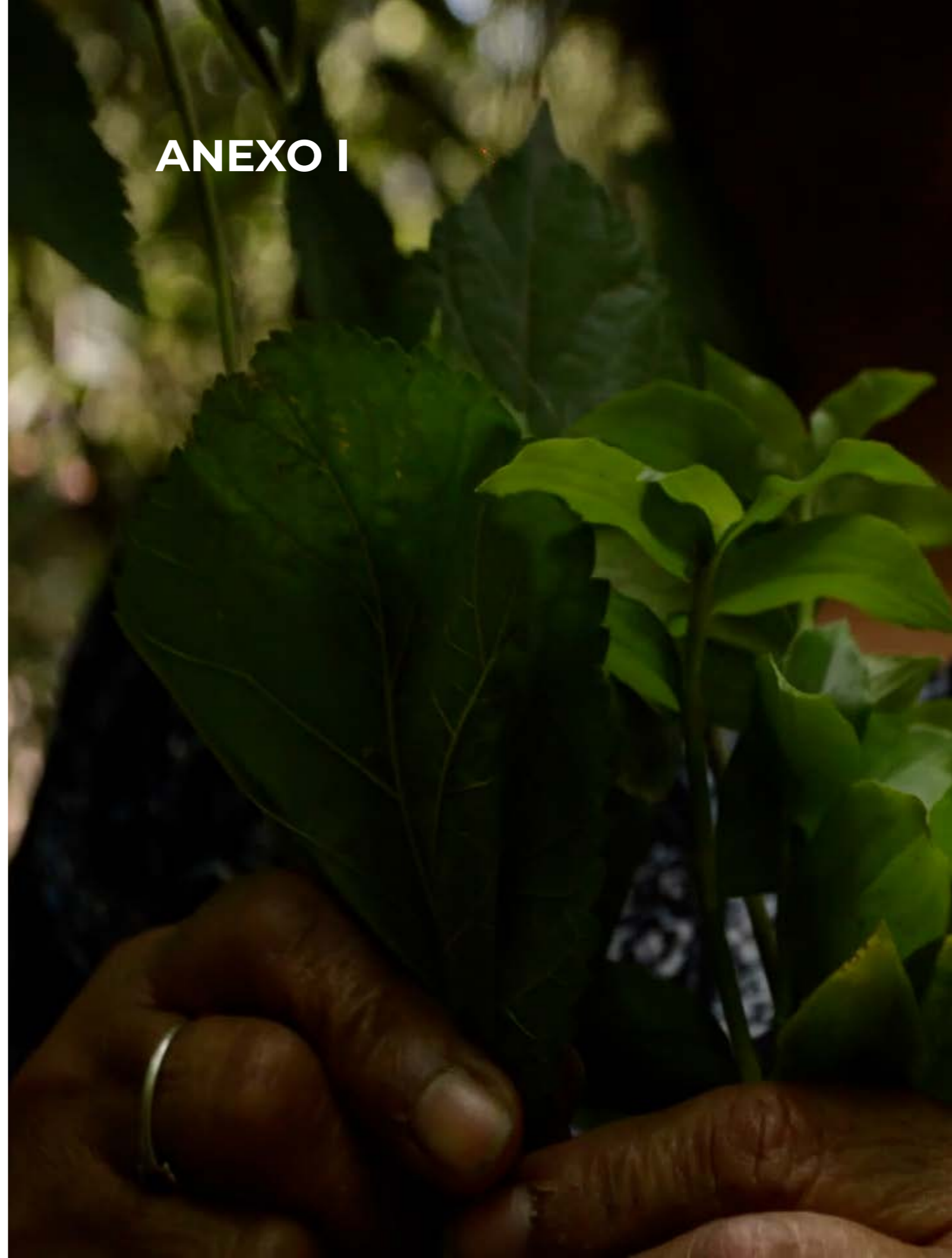
Saramago, J. (2006). *Las pequeñas memorias*. Litografía Rosés S.A. Santillana Ediciones Generales S.L. Madrid, España.

Salas Astrain, R. (2005). *Ética Intercultural: (Re) lecturas del Pensamiento latinoamericano*. (2ª ed.). Ediciones de la Universidad Católica Silva Henríquez. Santiago de Chile, Chile.

Segato, R. L. y Alvarez, P. (2016). "Frente al espejo de la reina mala". *Docencia, amistad y autorización como brechas decoloniales en la universidad*. (2ª ed.). Cuadernos para el debate. Córdoba, Argentina.

Villanos. (2018). Barrio Comechingones: "No vamos a permitir que otra vez quieran ejecutar un desalojo ilegal". *La tinta*. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2018/10/barrio-comechingones-no-vamos-a-permitir-que-otra-vez-quieran-ejecutar-un-desalojo-ilegal/>

ANEXO I



Entrevista a Gaia Giulia Delfini, música y cineasta cordobesa, directora del proyecto

-¿Tenés o tuviste algún “conflicto de identidad”?¿Cómo percibís tu lugar propio?

Creo que la identidad es una construcción en constante movimiento y en continua tensión con un montón de factores del cotidiano... Continuamente adherimos y disentimos con aspectos que nos constituyen como individuos. Soy mujer, latinoamericana, argentina, cordobesa, música, cineasta, hija, amiga, entre otras identidades individuales y colectivas que me habitan y definen. A su vez estas identidades están en un continuo fluir, modificadas por su contexto, los devenires del imaginario colectivo y los cuestionamientos individuales. Eventualmente suelo entrar en conflicto con las contradicciones de la identidad. Soy hija de la colonia y reivindico a los pueblos originarios en un contexto de globalización, me cuestiono los cánones de belleza y sin embargo paso parte de mi tiempo intentando encajar en ellos, me cuestiono los privilegios de clase y gozo de ellos en un montón de instancias creativas que a su vez sirven de cuestionamiento hacia los patrones antes nombrados... en fin la identidad es un conflicto constante. Silvia Cusicanqui propone la noción de “cheje” o “chi’xi” para entender y abrazar esta yuxtaposición identitaria, proceso necesario para entender y teorizar las identidades en los tiempos globalizados. Esta definición me ayudó mucho en lo personal a potenciarme y dejar de luchar contra estas contradicciones que son inherentes a nuestra condición de humanas.

El territorio a mi entender es algo multidimensional. En estos días vengo pensando mucho en la noción del “territorio cuerpo”. El cuerpo como territorio en disputa y nuestro lugar de soberanía. En nuestro cuerpo y en la construcción de nuestra identidad pueden reflejarse todas las construcciones sociales que moldean a nuestro territorio circundante. El territorio cuerpo, el cuerpo con el todo, el pertenecer al territorio y padecer como mujer perteneciente al tercer mundo los abusos del capitalismo en carne propia me hace reflexionar acerca de los límites del territorio y sobre quienes definen estas fronteras, con qué intereses. Entonces la identidad puede ser un primer lugar donde habitar, habitar-nos o desde donde entender nuestro lugar.

Desde ya creo absolutamente en la pertenencia de habitar un espacio y en las marcas identitarias que imprime una civilización en el mismo. Mi espacio hoy es Córdoba en un sentido más formal, sin embargo mi conciencia sobre el lugar donde habito cambio ampliamente hace un tiempo, tras una situación que me marcó profundamente. Cuando comencé a investigar en torno a la cultura Camiare y a entrevistar principalmente a las mujeres del Pueblo la Toma, viví una experiencia que ensancharía mi noción del territorio y la forma de vivenciarlo. Unos días después de haber conocido la Tacu, un árbol de aproximadamente 600 años que se encuentra en la casona de Alberdi, me reuní con una de las jóvenes que se perciben como comechingonas y tuvimos una larga charla sobre su proceso de reconocimiento originario y como este le hizo percibir el territorio desde otro lugar. En medio de la charla salimos al balcón de su departamento a ver el atardecer y sin saber que nos íbamos a quedar encerradas, cerró la puerta atrás nuestro. Hasta que pudimos contactar con una vecina y conseguir un cerrajero que nos instruya pasaron por lo menos dos horas en las que ella me habló con profundo afecto sobre Alberdi, ella me decía que para ella detrás de todo el pavimento siempre iba a estar el río Suquia como un lugar donde volver siempre a dialogar con él, me habló de la Tacu y de su privilegiada vista hacia el atardecer. Entonces encontré en su narración cualidades del territorio que me abrazan desde siempre y que nunca había puesto en palabras de esa manera. De repente me sentí distinta, desde esa charla Córdoba no volvió a ser la misma para mí. Me reconocí en los ojos ancestrales de quienes habitaron, abrazando lo que de ese tiempo perdura y la urbanidad de repente dialogaba con toda la historia que devino en ciudad.

Mi lugar es eso, la contrariedad y lo multidimensional de este territorio físico que nos contiene.

-¿Cómo lo haces desde la música y desde el cine? ¿Cómo lo encarás desde tu trabajo?

Creo que el arte es una síntesis que no debe explicarse. El proceso creativo es resultado de tantas vertientes conscientes y no conscientes que intentar explicarlo o limitarlo a una forma sería inútil. Si puedo decir que creo en el arte con identidad y dignidad. Creo en el arte irruptivo, que se anima a ser entre tanta hegemonía aplastante, es un arte necesario y es a mi parecer el comienzo de la solución a la forma de vida que llevamos.

-¿Cómo se refleja este discurso en la producción propia? ¿Existen influencias estéticas, formales, procesuales?

Las influencias pueden ser tantas como los sonidos e imágenes que consumí a lo largo de mi vida. Sin embargo la afinidad con algunas me llevo a tener hoy una perspectiva bastante clara y un posicionamiento bastante elegido acerca de que crear y como. Desde el canto de los pigmeos hasta las imágenes procesadas por una pc ofician de igual manera como disparadores en mi entender creativo, sin duda posibilidades a su vez de la socialización de la información que nos ofrece a la mano el internet. Me gusta trabajar con disparadores conceptuales, genuinos, que partan de la realidad y que luego el proceso creativo vire hacia donde sea necesario para que esta idea encuentre su medio. Me gusta trabajar en equipo y que las ideas mantengan hasta el final un grado de permeabilidad.

-¿Se te presenta algún problema relacionado con el apropiacionismo? ¿Cómo se resuelve esto en tu práctica?

Creo que el apropiacionismo tiene que ver con la idea de comercializar algo sin reconocer su origen, nunca haría eso en ningún proceso artístico. Creo que lo rico que la fascinación por algo es indagar en sus raíces y si nos resuena, abrazarlo como un aspecto que puede conformar también las nuestras.

-¿Cómo encara los contrastes culturales con Chinina y con otras personas del barrio? ¿Cómo es el vínculo con estas personas?

Creo que los contrastes no son tales, me reconozco en muchos aspectos en las formas de muchas de las que trabajan en la cooperativa y les vecines más cercanes. No podría hablar por toda la Villa, ya que conozco a muy pocos de sus habitantes. Pero quizás la cercanía territorial me hace sentirme muy cómoda al dialogar con ellos.

-¿Qué imaginaste cuando pensaste en la animación dentro del documental? ¿Qué puede hacer el dibujo que la filmación no? ¿Por qué pensaste en el estilo de la Sere para esto?

-Si la animación representa lo místico, lo mágico, lo que no está ¿Qué es lo mágico y qué es lo real?

Pensé en la posibilidad de dialogar con el pasado de una manera creativa y mágica. Pensé en el acto psicomágico de hacer existir a la abuela de Chinina y de regalarle de alguna manera este diálogo a la Chini.

Lo mágico y lo real pueden ser una misma cosa si nos remontamos a cosmovisiones ancestrales, lo que se vio aplastado claramente por la perspectiva occidental, yo elijo la multidimensionalidad que mencione antes y en creer también en lo que no puede explicarse con los parámetros aprendidos. También reconozco claramente un montón de aciertos de las ciencias duras, pero no creo que la existencia pueda resumirse en lo palpable-explicable.

La Sere ya se había acercado por afinidad a mi música y cuando vi su trabajo me encantó. Ya había elegido trabajar con ella y su perspectiva artística me conmovió desde un principio. Creo que compartimos una búsqueda identitaria que se imprime inherentemente en lo que hacemos y una sensibilidad que al menos a mi me hermana muchísimo con su arte.

-¿Cómo te pensas como directora?¿Cómo encarás la reciprocidad entre las personas que componen el equipo del proyecto?¿Y específicamente con Chinina?

Creo en la dirección como un lugar de coordinación y dinamización de un proceso creativo conjunto. En este caso sería imposible lograr el documental sin la participación de ustedes y sus conocimientos, sin la pertenencia con la que abrazaron el proyecto y la energía que le aportaron al mismo. Sería imposible sin les que filman y quienes me instruyen en la producción.

En este sentido me siento en un lugar de vinculación entre lo creativo, lo conceptual y lo metódico. Un nexos entre el sueño y las posibilidades de que sea. Pero lo grupal engrandece la idea: la vira, la crece y la sobre todo la hace posible desde un lugar reflexivo y constructivo.

Entrevista a Dini Calderón (grabadora y docente pampeana)

-¿Tenés o tuviste algún “conflicto de identidad”? ¿Cómo percibís tu lugar propio?

Ahora ya no, ya no tengo, estoy un poco vieja para tener un conflicto de identidad (risa) Si tuve cuando tenía.. no se 16, 17 años pero mi conflicto de identidad tenía que ver en muchos casos con mi aspecto físico. Tenía que ver con que yo adhería a un montón de cuestiones vinculadas con Latinoamérica y mi aspecto físico es absolutamente europeo, entonces para mí era un conflicto, aunque parezca tonto visto desde ahora, desde mis 53 años casi. Pero en ese momento era un conflicto para mí. Yo no quería tener el aspecto físico que tenía, no quería parecer una gringa.

Entonces me acuerdo que estaba con ese planteo y teníamos una revista en el centro de estudiantes (habíamos ganado recientemente el centro de estudiantes de la universidad, eran las primeras elecciones después de la dictadura y hacíamos una revista). Entonces había dos de nosotros que entrevistábamos gente que venía por distintas cosas, en general, a la universidad a dar charlas o cosas así, artistas, etc. Bueno, una de esas personas que vino fue Vicente Zito Lema que es un intelectual, ahora es un hombre muy mayor, pero siempre un tipo muy vinculado a lo popular y trabajó mucho con el tema de la locura, tenía un ensayo sobre Jacobo Fijman sobre el arte y la locura. Bueno, un tipo interesante. Era EL TEMA de debate en ese momento la cuestión Latinoamericana, porque era volver a pensarse como unidades después de las dictaduras. Entonces en una conversación de café previa, no se como, surgió el tema y entonces él me dijo “en realidad no importa de donde vengamos, lo que importa es a donde vamos, si tu proyecto futuro es Latinoamérica, vos sos latinoamericana, no importa de donde hayamos venido”.

Dos años después, eso habrá sido en el 86, 87, cuando empezaban los debates por los festejos por el quinto centenario del “descubrimiento” de América, yo ya estaba estudiando en Buenos Aires y había un montón de movimientos de contra festejo y movimientos contrahegemonicos: se empezaba a agrupar la gente negra, los afrodescendientes, todas las representaciones de pueblos originarios y cuando se planteaban en esas líneas de debate el lema de esos grupos era “indios, negros, gringos, todos en contra de los festejos” (risa). Digamos, había una unidad de pensarse que si vos estabas en el

lugar, porque habías decidido conscientemente estar en el lugar, pertenencias. Te asumías como parte de ese lugar con todo lo que eso implicaba y yo creo que ahí se terminaron de resolver mis cuestiones identitarias y después no tuve más inconvenientes con eso.

En cuanto a mi lugar propio, desde la yo me autopercibo como mujer trabajadora de las disciplinas del arte. Tengo un conflicto con la palabra artista prefiero pensar como trabajadora de hecho he intentado sostener toda mi vida una disciplina de trabajo a veces directamente relacionada con el hacer y sino siempre relacionada con pensar desde lo artístico o en pensar posibilidades de lo artístico no solo para mi sino para otros desde el lugar de la gestión. Y yo me percibo aca en este lugar del mundo, por más que me gustan todos los lugares, interactuar con gente de distintos lugares, yo tengo un sentido de pertenencia con el paisaje que no puedo evitar

-¿Cómo encarás estas problemáticas desde el arte visual?

A ver, en ese sentido del arte como trabajo, cuando yo tenía que decir que iba a estudiar, qué disciplina, por cómo estaba estructurada la carrera en ese momento, fluctuaba entre la escultura y el grabado. Finalmente elegí el grabado sin saber muy bien por qué, y después con el tiempo me fui dando cuenta por qué yo tenía más cercanía con el grabado que con otras disciplinas. No establezco un juicio de valor ahí, que una disciplina es mejor que otra, sino que mi manera de pensar y de ver las cosas tiene más cercanía con la gráfica y con la historia de la gráfica que con otras disciplinas. Creo que le pasa a muchos grabadores, cuando elegís una disciplina, o cuando haces cualquier otra elección, no elegís solo el presente, sino que también elegís toda la historia que eso tiene por detrás, y toda su proyección al futuro. Entonces, el grabado tiene la doble carga de por un lado la experimentación, el estar continuamente buscando nuevas maneras de reproducir imágenes apropiándose de los adelantos industriales, para poder reproducir imágenes; y por el otro lado tiene esa ligazón con la popularización de las imágenes. Desde la creación de los naipes en la Edad Media o la fabricación de telas estampadas para que las telas de los pobres puedan parecerse aunque sea un poco a las telas de los ricos, hasta la popularización de imágenes para propaganda, ya sea religiosa o política. En aquel momento eran de crítica social todas esas cosas.

Para mí eso es súper atractivo del grabado, que las imágenes se puedan reproducir

casi sobre cualquier material, que se puedan usar de diversas maneras. Y por otro lado, yo tengo una tendencia hacia el trabajo manual, hacia lo artesanal, de hecho en algún momento hice orfebrería. El grabado tiene también mucho de eso. Además la disciplina que yo uso es la madera, que es de lo más artesanales. Creo que también me gusta eso desde lo físico, hacerle fuerza al material, la cuestión física de trabajar sobre el material material me produce placer.

¿Cómo lo haces desde tu trabajo? Desde lugares como el de artista gráfica, de docente, y de trabajadora del área de cultura del gobierno.

Desde la cuestión del arte, cuando me preguntan o pienso cuál es mi tema de trabajo, en general yo siempre digo que mi tema es el paisaje. Porque mi mayor esfuerzo de reflexión tiene que ver con cómo una persona se inserta en el paisaje, cómo esta es modificada y determinada por el paisaje o el paisaje es modificado por las personas. El paisaje no es solo lo físico, sino los rastros espirituales que quedan en el paisaje después de ser habitados por miles y miles de personas en distintas épocas. Aunque no soy muy creyente de nada pero me gusta creer que los paisajes guardan el espíritu de las personas que los habitaron y que hay algo de eso que se cuele en el presente, cuando vos estás un poco atenta al paisaje. Hacen que sucedan conexiones que no se pueden explicar muy bien desde lo estrictamente intelectual. Entonces para mí el paisaje no es lo físico solo, sino lo espiritual, lo cultural, la construcción humana en el paisaje. Mi paisaje más cercano es el paisaje de la pampa patagónica, no hay mucha construcción humana en el paisaje.

Entonces cuando pienso en la construcción cultural: de qué manera las personas transitaron ese paisaje, de qué manera enterraron sus muertos, cuáles con los restos que quedan. Ahora estaba leyendo algo de arqueología del paisaje, a grosso modo, como queda en el paisaje la impronta de las sucesivas maneras de habitarlo. Por eso, aunque en realidad en mi obra no aparece muy físicamente el paisaje, en mi obra aparecen elementos como por ejemplo el viento, puede haber algo en la textura o la composición que remite al giro, a la dinámica del viento, a la horizontalidad.

Con respecto al rol docente yo no me imagino sin dar clases, para mí ha sido enriquecedor, divertido. Muchas cosas buenas de mi vida tienen que ver con ese rol y ha sido de mutuo aprendizaje. Para mí un docente de arte debe producir obra. No puede dar

un taller alguien que no produce, aunque es un concepto medio clásico. Es diferente la presencia, relación que establece con los alumnos y con el trabajo de los alumnos alguien que produce. La resolución de los problemas técnicos, por ejemplo, ahí se tiene la cuestión fáctica del saber hacer, resolviendo problemas que se tienen. Por ejemplo, en el taller, algo vinculado a la impresión o a los materiales. Por otro lado yo he aprendido mucho de resolverle cosas a ellos, los problemas que se me presentan a mí tienen mas o menos la misma línea, hay una cosa de aprendizaje con ellos. Desde ese lugar, desde el rol docente, siempre he tratado de que se entusiasmen con lo que están haciendo, de respetar sus decisiones, de tratar de escucharlos para ver dónde están yendo y tratar de sumar algo que pueda ayudarlos en ese camino o agregarles cosas para que repiensen. No he sido una docente tiránica, sino más propositiva, siempre en la situación del taller, en la conversación que se establece ahí. El rol docente es una parte importante de mi vida, no se que pasa después, porque siempre di clases en la escuelas, nunca tuve taller particular, no es una situación que me puedo imaginar porque el trabajo docente para mí es un espacio de militancia. Yo que soy muy anárquica y me cuesta ser orgánica, para mí el rol docente ha sido una militancia de muchísima libertad, donde yo me he propuesto básicamente ampliar al mundo a las personas que están cerca mío y transmitirle que sean respetuosos con los demás, que dejen ser al otro.

Desde el área de cultura es un tema múltiple y super complejo pero yo creo que las personas les imprimimos ponele, el "estilo" a todo lo que hacemos. Entonces yo ahí no me puedo despegar del rol docente que para mí es importante y además en una provincia relativamente chica sin espacio de formación, porque en el espacio donde yo trabajo es un lugar de formación docente. La parte de artes en el último tiempo está super reducida, entonces no es un espacio que forme artistas, por más que algunos profesores queramos, queda más bien en el plano del deseo y de lo que pongan algunos alumnos que siempre son los menos que tienen esos intereses.

En la secretaria tampoco me puedo despegar del rol docente porque hay una necesidad fuerte de capacitación. La provincia está estructurada como está el país y como las otras provincias, con un sistema centralista donde en la capital está el acceso a todo y en las localidades del interior las cosas se complican mucho más. Ahí he pensado en conjunto con mis compañeros, pero también por algunas preocupaciones mías,

personales que fui empujando a lo que tuvo que ver con capacitaciones artísticas. Hicimos capacitaciones interdisciplinarias incluso en los pueblos, para capacitar a la gente que da talleres. También ahí es el efecto multiplicador de capacitar al que va a capacitar a otros, por más que a mí me resulte divertido trabajar directamente con adolescentes, que lo hemos hecho también desde la secretaria. Pero el mayor esfuerzo está en capacitar a los que van a después a capacitar a otro. Con la misma idea de abrir la mirada, de sumar herramientas, que la gente encuentre una voz propia y que no usen voces ajenas, que no copien cosas de los demás. Revalorizar justamente lo rico que tienen, sobre todo con la gente del interior, que tiene que ver con su identidad, con su paisaje, con la cercanía con la naturaleza, la posibilidad de caminar dos cuadras y estar en el campo y poder ver plantas, animales.

Por una cuestión también de afinidad personal, trabajé y sigo trabajando en el área de patrimonio. Justamente como me interesa la cuestión de lo cultural y el paisaje, trabajo en apoyo a proyectos arqueológicos, en cuestiones vinculadas a la memorias de los pueblos. Acá hay pequeños grupos de investigadores locales en los pueblos y los hemos apoyado, entusiasmado para que sigan, para que cuenten, para que siga viva la memoria de los pueblos que es también la suma de las pequeñas memorias de cada familia de cada uno que fue conformando cada una de esas localidades, la historia del primer panadero, del primero peluquero, de la primera maestra, de ahí surgen las historias colectivas. Para el día de la mujer hemos hecho varias veces la experiencia que se llama "la pampa con nombre de mujer" e invitamos a los pueblos que ese día le pongan el nombre de una mujer porque son poquitos los pueblos con nombres de mujeres en la provincia. Entonces hacen todo un debate en el pueblo, ponen urnas, la gente vota quien es la mujer que ha sido más importante en ese pueblo y que merecería que el pueblo lleve su nombre. Después hacen los carteles que pegan en la entrada del pueblo. Es también una manera de revisar las memorias, la memoria del pueblo.

Otra parte después también importante también de mi trabajo en la secretaria es lo vinculado a los pueblos indígenas. Acá hay una cosa que se llama consejo provincial del aborígen, que es un cuerpo colegiado que participan representantes de comunidades indígenas y los representantes de los ministerios. No todos, pero sí los que tienen que ver con cosas de los reclamos indígenas. Se hacen como unas mesas de trabajo donde se van

delineando las políticas indígenas de la provincia.

En toda la gestión pasada trabajamos un montón, sobre todo vinculado a lo cultural que tiene que ver con la restitución de restos humanos. Con las solicitudes para que se restituyan, con los re entierros, las ceremonias, con las apariciones de restos. En realidad eso es lo que pasa es que el territorio, como tiene muchos miles de años de habitados, hay ciertos lugares donde suelen aparecer restos humanos, por ahí hay barrancos que lava el agua cuando llueve que han sido antiguos enterratorios o bordes de lagunas donde suelen aparecer restos entonces nosotros intervenimos ahí. Si se determina que el resto tiene más de 100 años, que quiere decir que es arqueológico, le damos intervención a las comunidades para que ellos decidan que quieren hacer en general la política de las comunidades que es acorde con la nuestra es no tocar. No tocar más gente, no desenterrar sino proteger los entierros para que no se toquen. En ese sentido el año pasado trabajamos en un conversatorio que se hizo y organizaron la gente de los pueblos huarpes en conjunto con la Universidad en San Juan para debatir el tema de qué pasa con los restos humanos indígenas y a nosotros nos llamaron como ejemplo de buenas prácticas en ese trabajo en conjunto con las comunidades. Es más, en la mesa estábamos un representante de las comunidades, un arqueólogo que labura con nosotros y estaba yo y la gente no podía creer que nos sentamos en la misma mesa, los científicos, las comunidades y los representantes gubernamentales y que además los tres tuviéramos un mismo discurso. Son cosas que por ahí para nosotros son normales pero en otros lugares no.

En este segundo tramo de gestión, ese concejo provincial del aborígen tiene una presidencia que el gobernador nuevo decidió que la presidencia tenía que estar en cultura. Así que ahora es una cosa de mucha mayor responsabilidad y como siempre de pelea y de educar hacia adentro también. En general siempre hay un prejuicio con el tema de los indígenas de que son vagos pedigüños, que no quieren trabajar, etc. Como en todo hay de todo, porque la gente descendiente de indígena está también super contaminada por la sociedad occidental pero digamos que parte de nuestra tarea es romper ese prejuicio y sobre todo avanzar en soluciones definitivas como en cuestiones de las tierras. Ayer por ejemplo tuve una reunión con la fiscal de Estado para ver el tema de la tierras, avanzar en cómo resolver tierras que algunas comunidades tienen en comodato y se les cedan definitivamente. Que dejen de estar pendientes si les renuevan o no. En ese trabajo también

con las comunidades, he participado con ellos de ceremonias que soy consciente que no todo el mundo tiene acceso y me han invitado a participar. De hecho en una que participe después hablando con gente de Neuquén me dijeron que esa ceremonia es una donde no participa gente de afuera de las comunidades, es una ceremonia de las cerradas del todo y que es como un milagro que hayan permitido la participación. Por ahí tiene que ver con el laburo en realidad, yo de alguna manera me siento parte de ellos. Entonces trabajo para gestionar lo que más pueda, para conseguir lo que más pueda porque sé que no siempre va haber gente que tenga esa mirada, por eso para mí es importante aprovechar el tiempo en la gestión.

En otras áreas de la secretaría también, por ejemplo empezamos con una feria del libro que era una cosa que no se había hecho nunca, ahora estamos trabajando en hacer una editorial provincial con una impronta de mayor calidad. Hay un fondo editorial medio pedorro digamos, las ediciones no son buenas, no hay buenos diseñadores, nosotros avanzamos la carrera tratando de dejar cosas armadas con una mirada de mayor estética, de alguna manera la estética también es una ética y eso solamente lo puede hacer gente que sepa. Lo que ha pasado siempre en las gestiones anteriores es que en cultura es que la gente que ha estado no se, por ejemplo es gente de literatura, empleados, pero no gente que conoce el tema porque viene de una disciplina artística y eso es mucha ganancia y te permite trabajar de otra manera porque conoces, conoces la gente y la necesidad, sabes las demandas entonces tenés más claro para dónde es que hay que hacer el esfuerzo para que la ganancia sea mayor para la mayor cantidad de personas

-¿Cómo te acercás a las luchas de los pueblos originarios? ¿Cómo influye y se refleja este discurso en la producción propia? ¿Existen influencias estéticas, formales, procesuales?

Tengo una relación con los pueblos originarios viejos, es difícil no relacionarse porque vivimos en un lugar donde los descendientes son tus vecinos digamos. En el principio fue una relación inconsciente, yo no tenía la conciencia de la pertenencia de esa gente a los pueblos originarios. Hablo de cuando era una niña y tenía compañeros con apellidos de pueblos originarios o apellidos criollos pero que son de pueblos originarios,

como los Cabral por ej. Convivía con esos chicos que tenían ciertas cuestiones culturales que estaban muy asimiladas en aquel momento, estoy hablando de los años 70s, a la idea del criollo, Saberes que vienen de los pueblos originarios que estaban invisibilizados y asociados a la ideal del criollo. Nosotros salíamos a salir a caballo con mi hermana y una banda de pibes, donde había un chico de apellido Huinchul. Íbamos a los médanos y él desenterraba unas plantas, que se llaman macachin (que también es un nombre indígena). Tenía una papita dulce, y nosotros no teníamos idea de donde encontrar esa planta, eso era un saber directamente vinculado a su cuestión indígena. En ese momento era una cosa del paisano, una cosa genérica del habitante rural sin determinar el origen indígena o no, porque el proceso de reemergencia de las comunidades indígenas es un proceso que se da muy fuerte en los años 80. Con la ganancia de derechos de la primera democracia después de la dictadura, aparecen las reivindicaciones y reclamos de los pueblos indígenas que nunca dejaron de estar pero fueron muy muy invisibilizados. Acá en La Pampa, además el territorio es complejo, fue un lugar de frontera, de negociación continua en buenos y no tan buenos términos. Había mucha cuestión de mezcla, hasta antes de la conquista del desierto, en las tolderías había mucha gente no indígena viviendo. El concepto de los loncos indígenas era que si vivías como ellos, te incorporaban a ellos. Había un montón de escapados varios del sistemas que vivían con los indios, como indios.

Después, cuando nos venimos a vivir a santa rosa y entro a la escuela de arte, y empiezo en la vuelta a la democracia a tener contacto con otra gente, conozco algunos empezando el proceso de reemergencia, asumiéndose como indígena. Volviendo a restablecer el hilo de la memoria. La conquista al desierto fue un proceso tan violento y cruel, que los mayores no quisieron ni siquiera enseñar la lengua a los hijos y nietos. Hablar la lengua era otro motivo mas de discriminacion y castigo. Así que intentaron asimilarse para que las generaciones que siguieran no sufrieran lo mismo que ellos. La gente que tiene ahora mi edad más o menos, empieza a buscar en sus abuelos, a repreguntar cosas, a querer aprender el idioma, las ceremonias. Hay un proceso de reconstrucción de la memoria. En algunos lugares más al sur, se habían mantenido esos lazos más o menos ocultos, clandestinos. En La Pampa fue y es un proceso muy fuerte el de reconstrucción porque la pérdida fue muy grande.

Me fui a estudiar a Buenos Aires, donde igual estuve conectada con el Centro Coya. Cuando volví me ofrecieron una cátedra en la carrera de turismo que se llamaba "Arte y sociedad". Empecé a indagar en las artesanías, y empecé a indagar en los textiles que son muy fuertes acá en La Pampa y que tienen raíz indígena. Me contacté con Germán Canhué que fue uno de los líderes de ese proceso de reemergencia, para saber con quién me podría comunicar para poder saber si ellos mantenían la memoria de los diseños, del significado del diseño de los textiles. Entonces cuando yo lo fui a ver a Germán, uno de los apellidos criollos que es apellido que es de gente indígena es Calderón, entonces cuando nos saludamos, yo me presente, lo primero que me dijo fue "Ah bueno pero entonces usted es paisana". Entonces claro, viste yo le digo no, porque no nací acá, la familia es de Santa Fé entonces era imposible que yo fuera de los Calderón de acá, que muchos de los de acá son paisanos. Le expliqué, toda la cosa, pero son cosas que van quedando, porque cuando él me vió yo le dije el apellido, me vió con el aspecto que tengo también hay como una cosa después de lo simbólico. En un primer acercamiento hay una aceptación inmediata que a pesar de mi aspecto físico no tiene nada que ver, sino que tiene que ver con a lo mejor, otra cuestión, con la manera en que yo estaba indagando acerca de la memoria.

Y después, yo tengo un muy amigo que es mapuche, con el que hemos emprendido muchas luchas vinculadas a lo indígena y vinculados a lo ambiental, lo ecológico. Me he involucrado ahí en esas luchas, salir a hacer pegatinas. En ese momento estábamos con esa cuestión del cambio de nombre, de sacar el nombre de Roca en las avenidas y los colegios. En esa indagación sobre la memoria, la identidad, tenía las imágenes de esas mujeres indígenas, que era un conjunto de obras donde también había un autorretrato mío donde yo me inscribo dentro de esa historia. De hecho yo cuando los pegatineaba en la calle había hecho toda una franja de escrita que decia tambien yo soy parte de esta historia. Por más que fuera también así medio panfletario, de todas formas yo no tengo prejuicio con la cuestión del arte panfletario. Pienso que en algunos momentos es necesario que las cosas sean lo más claras posibles, y sobre todo depende del público al que uno quiere llegar. Si yo quiero llegar a la persona común de la calle, tengo que hacer cosas figurativas, y lo más claras posibles, porque esa gente no tiene las herramientas que tenemos los que estudiamos artes o los que estamos dentro del propio campo, para

decodificar una obra más hermética. No me interesa mucho ser hermética. Porque mi objeto de comunicación es la gente común, yo no quiero hablarle al campo del arte, hablar para dentro de ese propio campo. Es por ahí el planteo de otra gente que no les interesa que los entiendan, cierran el discurso en una cuestión hermética que solo comprende el que está dentro del propio campo porque tiene las herramientas. Como yo había dicho antes, anclo en la historia del grabado y en cosas que me parecen super interesantes, en ese sentido yo he usado muchas veces mi trabajo para ponerlo en la calle en función de distintas luchas y desde ahí casi siempre cada vez que pienso para atrás siempre aparece la relación con los pueblos indígenas, en distintos planos. En el plano de lo histórico, es todo un proceso asumir que ellos están ahora, que están vivos y que están con sus cuestiones culturales absolutamente vivas, que vivimos en un país que es pluricultural, salir de la historia del manual del colegio de los indios que es de final del siglo XIX. Después de la conquista del desierto se genera esta idea del indio o del gaucho como una idea romántica, como el personaje que forzosamente tenía que desaparecer para dar pie al progreso, pero lo cierto es que esa gente no desapareció, esté y está con su cultura viva tratando de recuperar lo que han perdido entonces yo tengo una cuestión de mucha cercanía con eso porque tiene que ver de nuevo con la autoinscripción dentro del paisaje, y en este paisaje lo indígena es para mí muy fuerte, yo me identifico más con La Pampa indígena que con el este de la provincia de la pampa que es la pampa gringa, de los agricultores, no me siento identificada con eso.

Aparece en la obra de manera directa, con las imágenes de las mujeres. También tiene que ver con que las mujeres han sido las que en general han mantenido las memorias, de las distintas cosas, han sido las guardianas de las distintas facetas de la memoria, en los pueblos indígenas y en todos lados. No sabría decir más allá de eso que es muy directo que son esas figuras de las mujeres o en algunas ilustraciones para trabajo de Edgar Morisol que es un poeta de acá con el que trabajo mucho y que él también tiene una identificación muy cercana a la mía con el paisaje y con los pueblos, entonces ahí vuelven a aparecer imágenes más directas vinculadas a lo indígena. Y después yo creo que aparecen igual porque eso se filtra no sé de qué manera, pero aunque no aparezcan directamente, es como el paisaje, aparece igual. Una vez hicimos un experimento con unos amigos, hicimos una exposición, de tres paisajes distintos, yo les propuse a ellos trabajar

sobre el paisaje, y entonces uno era del sur, de Chubut, el otro era de Tucumán y yo acá en el medio, y en la exposición estaban bien claro los tres. A pesar de que por ahí, salvo el del sur que había hecho una cosa más cercana al paisaje real, vos podías sentir el paisaje de cada uno de los lugares en la obra por más de que no estuviera representado directamente. Aparece y va a seguir apareciendo.

Ahora estoy investigando acerca de los caminos, que tiene que ver en esta retroalimentación con el trabajo en la Secretaría de Cultura, con la vinculación a lo arqueológico y a las búsquedas de lo arqueológico. Estoy investigando sobre cómo los caminos indígenas, o como la gente transita siempre por los mismos lugares. Parece que hay lugares que son mejores para transitar el paisaje entonces, primero estuvieron esos caminos indígenas, sobre esos caminos indígenas se construyeron la traza de las rutas actuales. En muchos casos está prácticamente por encima del camino indígena. No pasa solo en La Pampa, pasa en muchos lugares. y después muchas de las rutas provinciales están casi sobre la misma traza. Estaba trabajando sobre esta idea de la circulación y los caminos, los mapas de las rutas y de esas antiguas rutas queda igual una marca en el paisaje. Yo creo que siempre va a haber una vinculación de la cual no me puedo escapar. Y cada vez se va profundizando más y es casi imposible salirse de ahí después.

-¿Se te presenta algún problema relacionado con el apropiacionismo? ¿Cómo se resuelve esto en tu práctica? ¿Cómo encarás ese discurso “desde afuera”?

En mi propia práctica artística no aparece porque, salvo en el planteo de esas mujeres que son retratos, que es como si yo le hiciera un retrato a cualquier otra persona. Y en general, la propia gente de las comunidades las han incorporado. Me las han pedido para distintas cosas, desde cosas de reivindicaciones de lucha hasta unos ceramistas que hacen cerámica de recuperación ranquel. Me pidieron estampas de esas mujeres y entonces ellos siempre cuando arman su stand de cerámicas están las imágenes de las mujeres. No se me presentan porque yo no hago lo que se reconoce como apropiación cultural, que es cuando alguien copia los diseños de esa cultura y los reproduce como propios y con fines comerciales. En realidad no tengo un conflicto con eso, porque tiene que ver con esta idea del retrato. De hecho cuando trabajé en esas mujeres, trabajé con

fotos, por más que después mis cosas no son hiperrealistas, no tienen ese carácter. Eran fotos de personas puntuales para hacer esas imágenes y ellos en ningún momento lo vieron así. Por más que esto de la apropiación es un debate relativamente nuevo que tiene que ver con la apropiación del diseño de los textiles de los pueblos indígenas de todo el mundo. No solo de América, sino de África, de la India, de todos lados. Yo intento no copiar, no me interesa copiar, sino que me interesa poder acercarme a la forma de pensamiento. Me interesa estar adentro, no una mirada desde afuera.

De hecho esa experiencia con la ceremonia fue, de alguna manera, como una ceremonia iniciática. Había tenido una experiencia previa porque había gestionado un lugar para enterrar las cenizas de alguien de la comunidad y ahí participe de la ceremonia del entierro. Pasó una cosa rara también que es que tanto entre mapuches, como entre ranqueles, las mujeres en la ceremonia son las que cantan. Las canciones son canciones de linaje. Es una cosa súper interesante porque la canción repite el nombre del linaje de la persona muerta o del bailarín. Los bailarines son los hombres en la ceremonia. Entonces cuando entra el bailarín se canta la canción del linaje de ese bailarín para darle energía para el baile, que es un baile sagrado y la canción también. Esos nombres son nombres que no están en mapuche, están en una lengua anterior. Esa cosa se repite así, como un mantra y es muy fuerte ese momento. Cuando fui a la ceremonia del entierro estuve un día un rato y al segundo día pude ir mas tiempo, acomode las cosas en mi casa, de mi vida normal. Tengo una relación natural con ellos porque llegué y me puse a ayudar a traer agua, a hacer tortas fritas, a hacer lo que estaban haciendo. Ellos hacían rondas de canto las mujeres se sientan en semicírculo y los hombres bailan completando el resto del círculo. En un momento me dijeron que las ancianas del grupo le dieron la indicación a otra de las mujeres que me dijera que yo podía sentarme a cantar con ellas . Y me pusieron, porque te tenés que vestir de determinada manera, que es con pollera (no podés estar de pantalón). Entonces me pusieron una especie de poncho para hacerme una pollera, me sentaron con ellas y te van pasando lo que tenes que cantar. Entonces suponete “mamaieu” y se repite y se repite la misma palabra como un mantra al ritmo del kultrún. En el mundo indígena, hay otras que tiene una cosa más para afuera más con el turismo, pero en sociedades cerradas como esta, no es fácil que eso suceda. Para mi fue super emocionante porque nunca había participado de eso y no podía creer lo que

estaba pasando. Después cuando terminó la ceremonia y nos íbamos uno de mis amigos de esa comunidad me dijo: “y las mujeres me invitaron a cantar! es la primera vez que te ven y te invitan a cantar!”. Son cosas fuertes que hacen que yo no me sienta desde afuera, no siento que sea alguien ajeno a las comunidades. Cuando fui a la ceremonia esa del Nguillatún en el norte de neuquén donde no dejan entrar gente de afuera. Fui invitada por esta comunidad y cuando debatieron en qué partes de la ceremonia yo podía participar y en qué partes no, me permitieron participar en todas las partes. Ahí también pude cantar con las viejas, participar de unas danzas colectivas. Todas esas cosas hacen que yo esté cada vez más adentro. Posterior a eso, cuando me invitan a participar de esa ceremonia, el Lonco que desgraciadamente falleció, me dijo “Es que nosotros estamos pensando que usted reúne las condiciones para formar parte de nuestra comunidad”. Están haciendo aceptaciones al punto de incorporarse como parte de la comunidad. No me siento desde afuera, no tengo un conflicto con la apropiación porque yo me siento parte. De cualquier forma, igual soy súper respetuosa y no se me ocurriría jamás, por ejemplo no se, reproducir exactamente. La otra vez una de ellas me preguntó si yo estaba trabajando con los metales para pedirme algunas joyas que son especiales y yo sé que tengo que pedir permiso para hacer eso. Porque las joyas son joyas vinculadas a lo totémico y a lo ceremonial que no cualquiera las puede hacer. Yo estando adentro tengo que pedir permiso. Si no supiera todo esto y estuviera más desde afuera las podría reproducir con la inconsciencia que te da la ignorancia. No tengo mucho conflicto y en resumen lo que trato es eso, tratar de arrimarme a la idea del pensamiento y poder desde ese pensamiento plantear el laburo.



Entrevista a Verónica Córdoba (ceramista e investigadora de Córdoba)

Bueno chicas como están, después de leer las preguntas dije: no, esto por escrito va a ser muy complejo, me alegra que hayan pensado preguntas tan hermosas y profundas. Así que nada, voy a intentar ir divagando un poco sobre estas preguntas en algunos audios que después si necesitan podemos profundizar.

-¿Cuál es el motivo por el cual te interesás en tradiciones alfareras de grupos distintos culturalmente?

Bueno, a mí lo que más me atrae de indagar o ponerme en contacto con las tradiciones alfareras, es poder observar y vivenciar como en distintos lugares del mundo -pero sobre todo pensando en el continente que nos contiene- cómo se las han ingeniado para hacer con lo que el entorno les ofrece. A mí me cautiva mucho observar muchas continuidades en ese modo de hacer que tienen que ver con el poder entender el territorio en que cada pueblo, que cada grupo se asienta y cómo dialogar con ese territorio. Que en la cerámica se materializa muy concretamente con tierra, pero que también se puede observar en muchos otros aspectos.

Cuando estuve en la puna en Casira, flashaba mucho en relación a la alimentación porque el lugar es bastante hostil, bastante árido, bastante alto, bastante seco, para tener diversidad de cultivos. Lo único que crece en abundancia es un arbustito espinoso que se llama tola. Me parecía muy loco que haya una especie de diálogo en esa convivencia con otros seres, que la llama y los camélidos que habitan en esa zona se alimentan de la tola. Osea pueden tomar energía de la tola para alimentarse y subsistir y a su vez les humanas que han ocupado ese espacio, han visto como modo de subsistencia tomar energía de los camélidos para poder subsistir como grupos humanos; ya sea consumiendo sus carnes, o abrigándose con sus pieles.

Entonces a mí me interesa sobre todo poder aprender de esas sabidurías que tienen que ver con obtener lo necesario de lo que el entorno provee, incluso en situaciones de mucha hostilidad. Poder mirar la tierra como una posibilidad de creación en lugares donde nada, ahora llega el plástico, pero todavía perduran prácticas en las que se usa el barro

para resolver las necesidades cotidianas de transformación del alimento principalmente y de creación simbólica, que van de la mano. Yo siento en relación a la mayoría de estas tradiciones es que esta “división” entre lo simbólico y lo mundano, el día a día, lo material, lo necesario prácticamente, no está escindido. Porque el objeto olla, o birque, sirve para hacer la chicha pero también el hacer la chicha es en sí mismo una práctica simbólica, que trasciende el mero hecho del hacer práctico por decirlo así en términos concretos. Sino que también encarna todo un pensamiento, un modo de estar, una ritualidad. Por ahí había alguna pregunta qué punto se tocan y en qué punto chocan las prácticas artesanales con el ámbito artístico, me parece que eso es como un mambo de lo que entendemos por artístico a partir de todas las influencias académicas, occidentales e institucionales que vamos teniendo. Lo que yo siento y lo que me cautiva de estas tradiciones alfareras, es que esas prácticas están atravesadas por todas esas dimensiones, no son una vivencia escindida. Como por ahí lo entendemos o lo vivenciamos nosotros, como bueno: el arte es una cosa y la vida cotidiana es otra, como si el arte fuera una entidad por fuera de todo lo que nos sucede, como nos pasa con un montón de otras cosas, no sólo con el arte. Como que el arte en algún punto está ahí como en una burbuja que no se mancha, pareciera, por más que nos manchemos haciendo cosas expresivas o simbólicas. Pero a veces lo entendemos así y la vivencia puede ser distinta y toda acción puede tener una dimensión “artística”. Bueno, eso un poco (risa).

-¿Cómo encarás el vínculo con artesanos cuyas realidades culturales son distintas a las propias y cuyas prácticas se vinculan a la tradición familiar y/o son pertenecientes a culturas originarias? ¿Cómo es la reciprocidad de esos diálogos?

Me tenía que preparar unos mates (risa) Bueno... me gustaría rescatar cómo otras experiencias me han atravesado antes. Antes digo, en mi trayecto vital, que tiene que ver mucho con el trabajo comunitario barrial político, que me dejó algunas luces para pensar esos intercambios y que tienen que ver con intentar ser uno. Intentar no comerse ningún viaje, estar bien atenta a no estar parándose desde una mirada exotizante hacia los otros. Entonces ese vínculo yo intento encararlo desde lo humano, en el sentido de mostrarme como soy como persona. Sí intentar ser muy receptiva en el sentido de observar escuchar, y también dialogar desde los lugares posibles. Con eso me refiero a que siempre cuando

entramos en diálogo nos ponemos frente a una situación donde pensamos con quién vamos a dialogar. No es lo mismo dialogar con mi mejor amigo a que voy a hablar con no sé, frente a un público en una exposición de tesis, por decir dos situaciones distintas.

Entonces en eso trato de ser muy abierta y receptiva en cuanto a cómo son esos intercambios con esas personas y en eso trato de llegar de una manera más directa si se quiere. A veces lo yo he sentido es que lo más hermoso es cuando se generan acciones compartidas, haceres compartidos. Y que ahí la reciprocidad pasa por un lugar que no tiene tanto que ver con la palabra sino que tiene que ver más con el cuerpo, entonces hay un acercamiento hay una posibilidad de compartir. Sino por ahí el intercambio se queda en una cosa media extraña como expectativa de asistencialismo en algún punto, o sea me ha pasado de visitar así a compañeros artesanos que de algún modo, al nosotros venir de la ciudad y tener un montón de situaciones y accesos a un montón de privilegios, hay una expectativa de que nosotros vamos a ir a resolverles cuestiones en relación a lo económico sobre todo. Y que también es muy fácil caer en ese lugar porque no sé si opera la culpa, o una también se siente como en la obligación de decir pucha, tengo que ayudar porque tengo las posibilidades para hacerlo. Pero cuando se trasciende ese primer conflicto por decirlo, me parece que lo más recíproco aparece en el hacer juntas.

No sé, pienso en situaciones muy sencillas desde decir bueno vamos a ir a juntar la leña, y vamos y juntamos la leña juntas. Vamos a preparar la comida, y preparamos la comida juntas. Bueno, digamos situaciones así más del orden de lo cotidiano, entonces ya trascienden esa primera barrera. Y bueno, después se dan amistades que son hermosas y que ya te enseñan mucho del humano.

-¿Tenés o tuviste algún “conflicto de identidad”?¿Cómo percibís tu lugar propio?

La pregunta por los conflictos de identidad y el lugar propio son de manera permanente. En relación a la identidad, creo que el principal quiebre tiene que ver con la desigualdad en relación al acceso a muchas posibilidades, recursos.

A la vez a veces siento... el año pasado tuve un conflicto súper grande después de visitar Casira y de estar allí. Estuve en dos oportunidades el año pasado, y la primera me deslumbró; conocí muchas cosas, estuve en un compartir mucho más desde lo cotidiano como les contaba en el audio anterior, como más... no se como explicarlo sumergida ahí,

en lo que estaba pasando y en el encuentro con las personas. Y la segunda vez que fui, fuimos con un grupo de ceramistas fuimos a participar de un simposio que organizaba la escuela, así que de algún modo también estábamos, de entrada, parados en un lugar distinto. Por esto de que bueno, éramos invitades de la escuela, habían ciertas atenciones que recibíamos por ser invitades, digamos... que se nos confundían entre la hospitalidad, pero como también en esta cuestión de exacerbar esto que “viene de afuera y es bueno”. Como que un poco nos movíamos en ese conflicto.

Pasó en esa oportunidad que nosotros éramos “los ceramistas” y la comunidad que es alfarera toda y que hace las ollas más zarpadas del mundo, estaban invisibilizadas en ese rol. Pasaba que una de las alfareras más zarpadas que es Andrea, la escuela la convocaba para limpiar después de que nosotros comíamos, y no se la convocaba para hacer una charla, una demostración, hablar de su trabajo. Entonces nos pareció muy fuerte ese choque, sumado a que íbamos en grupo entonces la rosca estaba muy presente. Y también estaba todo el tiempo esta historia de bueno, nosotros tenemos que ayudarles a resolver esto, nosotros nosotros tenemos que hacer esto esto y esto... Y en un momento me cuestioné digamos, hasta qué punto eso que pensamos que es ayuda no se vuelve una trampa para los otros.

Me refiero a estos lugares del discurso que son muy comunes, que quizás tienen que ver con la culpa cristiana o el asistencialismo tipo: “bueno, esta gente pobre hay que ayudarla...” y no por ahí pensar que está pasando de fondo. Yo sentí en ese momento que todos estábamos todo el tiempo pensando cómo hacer para que ellos vendan sus ollas en mejor precio, para que no dependan de los intermediarios y un montón de cuestiones, y no cuestionándonos de que en realidad estábamos con toda esa lógica forzándoles a entrar en una secuencia super consumista y capitalista que poco tenía que ver con los orígenes de sus prácticas. Si bien nadie va a negar que hola, 2020 y estamos todos insertos en esto y esas dinámicas nos atraviesan, y no hay una cosa romántica de “ay, esta gente que hace ollas en la puna y que puede vivir aislado” pero realmente preguntarnos: ¿es esto lo que la comunidad quiere, necesita?... O si simplemente estamos pensando soluciones desde el afuera porque nos parece que va a ser bueno para ellos, o porque nos parece que es necesario para ellos. Entonces bueno, ese conflicto fue muy fuerte.

Ahí yo pasé por todos los estados, desde: “Hay que vender las ollas al doble! porque

están súper baratas!!!” hasta decir “no bueno, no a ver. Qué quiere andrea.” Y puntualmente me paso con una alfarera que es Andrea, que fue llegar a ese punto de decir, yo lo que le puedo ofrecer a Andrea es que si vos querés vender tus ollas, podemos llevarlas al taller en Córdoba y ofrecerlas ahí, y después hacerte llegar el dinero. Cómo ofrecer nuestro taller como un espacio de venta para sus ollas. Se lo ofrecí y dejé que, eso, también tenga esa posibilidad de acción del otro lado; de decir “sí, quiero” o “no, no quiero hacerlo”. Ella me planteaba que por ahí trabajar a pedido le generaba mucho estrés o mucha presión y fue como “bueno, vos sabés que ese está espacio ahí”. Si vos necesitas vender las ollas tenés mi número, tenes mi contacto y lo charlamos y lo hacemos. Pero también como bueno, ponerse en un ida y vuelta. Esto es lo que yo puedo dar y que también confiar que la otra persona va a decidir, y va a tomar o no va a tomar eso que se le ofrece en función de sus necesidades. Y ahí logré sentirme un poquito más tranquila ante la situación, porque sino es como el otro rol que muchos fueron asumiendo en ese devenir fue: “bueno no, yo me encargo de todo, preparame 50 ollas, yo las llevo, las traigo pa pa pa”. Y después fue decir: pará pero la otra persona que quiere hacer... ¿Puede producir esa cantidad? ¿Necesita producir esa cantidad? tiene otras formas también de subsistir que por ahí para nosotres... no las vemos o las desvalorizamos o no las comprendemos, pero pasan muchas otras cosas por fuera de la venta en las comunidades.

Pasan muchos intercambios, pasa mucho por tener la chacra propia, pasa mucho el vivir con lo que hay también. Entonces nada, como que también se pone mucho en tensión toda estas cosas que pensamos que necesitamos, o que son el deber ser. Como por ejemplo el rol del Estado. Por qué el Estado no los declara patrimonio de la humanidad y les da un subsidio como artesanos. Bueno... sí, pensamos esas ideas también, porque qué es el Estado en definitiva, y cuál ha sido el rol del estado con todos estos pueblos. Entonces todo ahí se pone en un punto muy tenso, siento que nada se puede afirmar del todo incluso el rol de la escuela por ejemplo. Decir bueno, es importante la educación, la enseñanza, el acceso a la educación. Sí, es importante, pero qué cosas deja afuera también eso. Como que siempre hay lugares del sentido común que afirmamos sin poder pensar la complejidad de las cosas.

-¿Cómo se lleva lo aprendido en el convivir con otros artesanos, en el hacer, en el viajar, a experiencias como dar talleres y formar equipos de investigación? En tu experiencia, ¿En qué punto se tocan y en qué punto chocan las prácticas artesanales con el ámbito artístico?

Bueno después en relación a las problemáticas desde el arte visual, cómo lo hago desde mi trabajo, los talleres... Las últimas cuatro palabras. Pienso que bueno, de lo aprendido desde el hacer, desde el viajar, desde esas otras experiencias, hay algo que tiene que ver con el sentipensar... o con lo que va pasando por el cuerpo que es lo que principalmente me interesa a la hora de compartir y de dar forma a los talleres. O bueno, lo que estamos haciendo ahora del equipo de investigación-acción que vamos a ver que sale de eso. Poder ir construyendo un modo, como un modo de trabajo donde lo artesanal sea una vivencia no sólo de procesos, de materialidades, de técnicas, sino también de pensar a partir del hacer, de poder llevar reflexiones y construcción de pensamiento y de concepto a partir de las propias experiencias.

Eso me parece súper interesante sobre todo para pensar en teorizar desde la práctica viva y no desde la teoría pura. Que creo que en el ámbito artesanal, como que esta mirada más reflexiva, o esta mirada más sistematizadora de saberes y de procesos, está puesta en un segundo plano o está relegada, o ni siquiera está presente. Y bueno, a mi me parece valioso poder hacer visible eso... de todo esto que no es solo un mero procedimiento formal o técnico sino que también ese hacer formal y técnico está empapado de saberes de cultura inmaterial simbólica, de pensamiento, de conceptos.

Entonces me parece que eso es de lo aprendido, lo que más me gusta llevar a los talleres... Y generar quiebres, por ahí en los modos que tenemos de aprender que por ahí tenemos bastante internalizado el aprender, desde lo “cierto” desde “lo que debe ser” desde la “verdad”, paradigmas que están fuertemente inculcados y por ahí no nos damos el lugar de aprender haciendo. Aprender de lo que no nos sale, aprender desde un proceso, de poder ver, cómo el aprendizaje se va amasando en el hacer. Eso es lo que a mí más me interesa de los procesos artesanales, me interesa que se puedan generar modos de comunicar lo que vamos aprendiendo en el hacer. Modos de comunicar como un modo de visibilizar estas prácticas como prácticas válidas de conocimiento.

-¿Cómo se refleja este discurso en la producción propia? ¿Existen influencias estéticas, formales, procesuales?

En relación a las influencias, hay de todo tipo en mi producción propia, pero siempre trabajo mucho con los sentidos sociales, colectivos, compartidos. Me gusta mucho pensar en el lugar, en el sentido común, en los lugares comunes, en las imágenes que atraviesan esos sentidos comunes. Y principalmente así en lo procesual, soy re artesana (risa).

Recién ahora vengo indagando un poco más en hacer, por llamarlo de algún modo, objetos únicos. Y es como decir bueno, empiezo ya una escultura y le doy carácter simbólico representativo eso, de escultura, el lugar distinto a una taza. Pero sino las formas con las que más cómoda me siento son las formas de los procesos artesanales, digamos de producción masiva.

Osea pienso en varias "obras", entre comillas, que he hecho que, nada, el procedimiento es el mismo que uso para hacer un mate. Los procedimientos son así seriados, establecidos, estandarizados, entonces hago trabajo en obra como trabajo para hacer ollas con los mismos procedimientos. Me cuesta por ahí encarar el hacer en un solo objeto y dedicarse absolutamente a eso, y creo que tiene mucho que ver con todas mis experiencias y prácticas previas a empezar a encarar procesos más de obra, por decir.

Entonces sí, en la producción para mí en lo procesual, es lo mismo hacer 5 ollas, que hacer 5 obras. Y las trabajo más o menos del mismo modo, paralelamente, con ritmos que son muy de la producción de objetos domésticos y me gusta eso también. Siento que es un saber hacer ahí que, bueno, se incorpora, que se impone en el cuerpo, en los modos de encarar el vínculo con el barro. Y bueno, en lo estético también, ahí hay un diálogo un poco más fuerte.

Un poco me gusta que aparezcan esas problemáticas que van atravesando todo el vínculo con el oficio, de estas tensiones entre la modernidad, contemporaneidad, y todas esas prácticas que ponen en tensión eso que pensamos que es la modernidad, esas vivencias que la ponen en tensión. También bueno eso, en nuestros modos de ser atravesados por muchas cosas, por la colonialidad, por ciertas aspiraciones de progreso, blanquitud y un montón de cosas... nada, por la convivencia de esos opuestos en una misma vivencia, en una misma experiencia, en nosotres. Eso me atrae mucho

-¿Se te presenta algún problema relacionado con el apropiacionismo? ¿Cómo se resuelve esto en tu práctica

En relación al apropiacionismo no se me ha presentado problema. Sí creo que siento que lo resuelvo explicitando de donde viene ese diálogo, de dónde viene esa influencia, de dónde viene eso que se está generando en mi propia práctica. Sí por ahí con el tiempo he sido más cuidados a la hora de compartir, y me paso mucho con las redes que cada vez más me da mas paja compartir contenido que tenga que ver con experiencias que voy teniendo en viajes, en visitas y demás, porque siento que cobra una dimensión que genera un descuido hacia la experiencia propia. Como se espectaculariza la experiencia, y hay algo ahí que queda como medio trunco. Entonces en eso últimamente vengo siendo así como un toque más para adentro. Comparto esos registros o esas vivencias con personas que están participando de los talleres, pero más como en ida y vuelta, también en un poder dar un valor a esa experiencia, al trabajo de esa persona que está detrás de esa experiencia. Eso me parece importante trabajarlo. Me sigue generando conflictos, pero bueno. así como voy encontrando los modos de estar más a gusto con eso, incluso a la hora de pedir permiso o de sacar una foto, hasta poder compartirla. Eso es, como bueno, viene a no perder la atención sobre esas cosas.



Entrevista a Aminta Espinoza Ulloa (investigadora y artista visual México-Argentina)

-¿Cómo confluir con realidades ajenas, y hacerlas parte de la lucha propia?

¿Quién es ese otro cultural?

Pienso que hay que tener cuidado con intentar comprender o interpretar las realidades ajenas, porque siempre podemos cometer el error de “exotizar”, “banalizar” o tener una mirada incompleta de esas realidades que nunca comprenderemos del todo a menos que las vivamos desde nuestra propia experiencia. Por eso trabajar con realidades ajenas debe siempre hacerse co-construyendo el conocimiento con quienes están directamente afectadxs. Es importante también, tener cuidado de no caer en una actitud “paternalista”, asistencialista o que utilice a exs otrxs. Considero que al trabajar con problemáticas sociales o grupos marginadxs, siempre debe existir una invitación previa a trabajar con, y que unx debe preguntar qué es lo que realmente se necesita antes de asumir que lo sabemos, por otro lado es importante también pensar de qué manera unx deja algo para que la comunidad o grupo pueda autogestionar soluciones o acciones sin necesidad de la ayuda de agentes externos. A mi me gusta mucho trabajar con comunidades indígenas en especial con mujeres y niñxs, la elección de trabajar con ellxs es sin duda por una convicción política de compartir algunas cosas que considero pueden serles de utilidad, pero además porque creo que las personas de las ciudades tenemos mucho para aprender de las formas de organización indígenas, comunales o que siguen manteniendo un vínculo más estrecho con usos y costumbre tradicionales que se alejan de los vicios coloniales que tanto mal nos hacen.

-¿Tenés o tuviste algún “conflicto de identidad”?¿Cómo percibís tu lugar propio?

Casi todos los días tengo conflictos de identidad, no me parece algo del todo malo si es orientado hacia la acción, hacia convertir la incomodidad en respuesta. De entrada la identidad es una construcción social que responde a una serie de parámetros establecidos por el estado y otras estructuras de poder. Por ejemplo, para mí es muy conflictiva la pregunta: ¿de dónde eres? porque no me siento representada por símbolos como la bandera o el patriotismo, además haber migrado 7 años a la

Argentina siendo muy joven me dió una perspectiva de cómo unx va construyendo su identidad en el camino. La construcción identitaria proporcionada por un estado nación no es algo que me representa en lo absoluto, aunque pueda sentirme identificada con muchas cosas de México. Respecto a esto prefiero pensar que yo nací en México pero soy de muchos lados, me voy construyendo de muchas experiencias, personas, lugares. Sucede lo mismo con mi identidad de género, la percepción que tengo sobre ella ha cambiado mucho a medida que he conocido el feminismo y otras teorías relacionadas con el género. De pronto una se da cuenta que quién pensó que era es quizá la respuesta automática, la respuesta programada por los discursos hegemónicos sobre la identidad. Para mí la identidad es abstracta, melancólica, sentimental y cambiante.

-¿Cómo encaras estas problemáticas desde el arte visual? ¿Cómo lo haces desde tu trabajo? ¿Desde lo textil, como se aborda el oficio del bordado, de coser, parchar?

En mi trabajo trato de tener en cuenta lo siguiente:

Dimensión simbólica de las cosas, poética de las cosas.

Vínculo de las representaciones poéticas/sensibles con el momento-su relación con el tiempo y su curso. Siempre ver en perspectiva.

Revivir la memoria, reactivar la memoria /objetos/personas/acciones que reactivan la memoria.

Vínculo entre las representaciones sensibles y lo olvidado, marginal, periférico.

Reivindicar el valor y la carga epistémica de la representación sensible, así como el conocimiento sensible de las cosas para cuestionar las lógicas de la razón colonial, patriarcal y estrictamente racional.

Cuando hablo de representaciones simbólicas o poéticas me refiero a lo que tradicionalmente hemos llamado “arte” me parece más atinado llamarlo de estas formas pues creo que la categoría arte debe ser revisada. Bordar, parchar, coser es resignificar y reivindicar desde esa resignificación los roles de género así como las divisiones tradicionales entre LAS artes y los oficios, problemática también vinculada al patriarcado y lo colonial.

ANEXO II

-¿Cómo se refleja este discurso en la producción propia? ¿Existen influencias estéticas, formales, procesuales?

Creo que mi producción está directamente relacionada con el discurso o al menos eso intento, de hecho creo que el discurso y la reflexión sobre lo anterior es lo que motiva mis objetos estéticos. Referencias tengo muchas, de entrada todas las mujeres artistas que desde hace años (pero especialmente desde los 60s) han cuestionado el papel de la mujer como “objeto/musa”, así como las violencias ejercidas sobre nuestros cuerpos y mentes. Algunas de ellas son: Judy Chicago, Guerrilla Girls, Karin Mack, Mónica Mayer, el colectivo Caldo de Gallina Negra, Audre Lorde, Narcisa Hirsch, Maris Bustamante, Lorena Wolffer, Ana Mendieta, Martha Rosler, Louise Bourgeois, Gina Pane. También artistas nombrados como outsiders o brut que desde los márgenes han creado cosas fabulosas como Arthur Bispo do Rosario, Deborah Berger, Rosa Zharkikh, Ilija “Bosilj” Bašičević, Helga Goetze. Y el trabajo de personas que sin pretensión de hacer “arte” han creado piezas hermosas como respuesta a su dolor o lucha como las arpilleristas chilenas, las tejedoras de Zongolica Veracruz, el colectivo Fuentes Rojas, el colectivo Huellas para la memoria y muchas otras amigas y colegas. Después creo que mi trabajo está muy influenciado también por las mujeres que producen conocimiento desde la teoría feminista y decolonial.

-¿Se te presenta algún problema relacionado con el apropiacionismo cultural? ¿Cómo se resuelve esto en tu práctica?

Considero que es muy importante tener cuidado de no caer en la apropiación cultural al rescatar o tomar técnicas u oficios que pertenecen a pueblos originarios. Al retomar lo técnico o el oficio se deben de proponer formas simbólicas y representaciones que tengan que ver con nuestros propios imaginarios y no reproducir los que no nos pertenecen y menos si hay un beneficio económico de por medio para nosotrxs. Recordemos que los bordados tenango (por mencionar un ejemplo) del pueblo otomí, son más que figuras coloridas y que representan la cosmovisión de un pueblo que está en una desventaja económica, es decir, que vive bajo una condición de opresión económica y racialización. Es importante situar nuestras elecciones estéticas y técnicas con una responsabilidad social que tome en cuenta las desigualdades y asimetrías de este mundo.

Carta de Lucía Raciti y Luna Cortina Calderón realizada en el marco del Seminario de Trabajo Final de la Facultad de Artes UNC (2020)

Estimadísimas Sere y Mile:

Henos aquí en este extraño e inesperado 2020: parapetadas desde rincones diferentes, tratando de seguir con el desarrollo de nuestros trabajos finales y haciendo lo posible para que no se hundan en el mar de la incertidumbre y las frustraciones. Aunque hubiésemos preferido que sea al calor del encuentro y con un mejunje de por medio -como para paliar el frío extra que entre otras cosas nos trajo este año-, siempre es un placer revisar su trabajo, leer sus reflexiones e intercambiar opiniones. Cualquiera sea el propósito que nos reúna y cualquiera el medio que usemos para ello, es para nosotras, una dicha enorme.

Releyendo algunos puntos de su escrito, para empezar nos gustaría detenernos en uno en particular: las imágenes como herramienta crítica. Si intentáramos -porque sería una misión absurda- hacer extraña alguna de las escenas que pudimos ver, no pensaríamos que en sí mismas, constituyan imágenes críticas. Claro que no tiene ningún sentido separar a las imágenes de su lugar y contexto de surgimiento. O al menos eso pensamos nosotras. Y es que justamente creemos que ahí está la mayor fuerza crítica que tiene su trabajo -y vaya si la tiene- : en la toma de decisiones, en su proceso de ideación, de transversalidad, de colectividad, en la forma de entender al dibujo y la animación, en lo que narran y visibilizan, en los objetivos propios del documental y en los suyos en particular. Es decir, la imagen pareciera configurarse como resultado de todo lo anterior enunciado, como aquello que se puede ver, como algo “resuelto” y hasta cierto punto, estático. Esto no quita que sus imágenes evidencian muchas de las decisiones que tomaron. Tampoco quita que sean bellísimas y que denoten una sensibilidad majestuosa de sus creadoras. Pero creemos que justamente toda la fuerza de su trabajo oscila entre lo que se ve y lo que no. No es nuestra intención cavilar demasiado en lo que entendemos por “imagen crítica” y cuando se configuraría una. Pero si pensamos que proponer a la imagen, como lugar de reflexión dentro de las artes visuales, haría perder la potencialidad esencialmente crítica de

su trabajo. Detenganse un momento a pensar para qué están usando eso que aprendieron a fuerza de horas y horas de estudio a lo largo de su carrera (entendiendo esto tanto como el tránsito por la facu, como todo lo aprendido por fuera de ella). Detenganse a pensar qué están dibujando y animando, cómo lo están haciendo y por qué deciden hacerlo.

Por eso pensamos que a su trayecto como estudiantes de la Facultad de Artes, podrían encararlo desde una perspectiva crítica a la institución misma. El documental está realizado a partir de la interdisciplinariedad, dejando en evidencia que la idea del arte por el arte que tanto se nos enseñó, como mínimo debe ser cuestionada. El proyecto tiene sus objetivos, ustedes como artistas también los tienen y el arte aquí se pone en posición de aportar, de colaborar en reforzar sentidos y crear nuevos, de convertirse en herramienta -lugar muchas veces impensado en la formación académica que recibimos-. Abordar un trabajo desde el cuestionamiento a la facu, no es destruir la institución. Sino “desmantelar los dispositivos allí presentes y producir subjetividad desde su interior”, parafraseando una reflexión del trabajo final de Ana Sol Alderete, hoy docente de la Facultad.

Claro que no todo es crítica en cuanto al paso por la facu refiere. Nos parece que cuando hablan del dibujo, lo hacen desde su posición como estudiantes: las categorías con que lo analizan las trajeron de ese paso por el ámbito universitario. Otro aspecto no menor, que Sere menciona en el escrito cuando habla de sus “influencias” y de su “paso por la facu”, es que la facultad también es le otre. Alejar el foco de los mecanismos de control y de las relaciones de poder que configuran a cualquier institución, y mirar hacia nuestro costado. Construir desde el encuentro con otros, desde sus reflexiones y desde el intercambio, en este nuestro contexto cordobés. Los espacios de taller y clínica que proponen muchas de las cátedras, son muy propicios para esos encuentros.

Algo que vemos en el estilo de Sere, es una influencia de xilografía-grabado latinoamericano, que se hace evidente en esa intención de “develar” la técnica, o al menos la no voluntad de ocultarla. En este caso, al ser un trabajo digital, esto se configura como una clara influencia. Consciente o no, creemos que es una decisión muy acertada que dialoga con aquello que buscan evocar. Además da sensación de soltura, -o desprolijidad deliberada-: esa forma de trabajar la imagen nos resulta acorde con lo que esperaríamos de la representación de un entorno rural, donde la naturaleza está más presente. Creemos que eso es otro acierto. Quizás un estilo más limpio, nítido, mimético, de líneas limpias

y prolijas no hubiera generado esa sensación de vida y de movimiento, esa calidez que tienen las imágenes del documental. En definitiva, queremos resaltar que el estilo de Sere nos parece que se ajusta muy bien y que aporta mucho a los objetivos que se plantean con el trabajo.

En cuanto al proceso de animación, creemos que todo lo relativo a las cuestiones técnicas específicas de la disciplina, no hacen falta mencionárselas, siempre y cuando eso no implique toma de decisiones que consideren fundamentales e importantes y que se vinculen con los objetivos del documental mismo. Podrían enfocarse en cuáles son sus referencias en el proceso de representación y en las cosas que descartan y por qué, pero principalmente en cómo construyen la narrativa de cada escena. Y por otro lado, vinculado a su paso por la facu, como piensan la animación partiendo desde la disciplina artística, desde ustedes como artistas visuales.

La simiente de todo lo enunciado en esta humilde misiva: el amor y admiración que le tenemos a ustedes y a su trabajo. Tenemos plena certeza que lo que resulte de este proceso será un respiro de aire fresco. Una brisita de una noche verano que se adentra por entre las pieles de quienes vean y lean su proceso. Un airecito que despierte el fuego del cuestionamiento a lo establecido y a la colonialidad en la que estamos inmersos y que haga entonar, retomar y continuar nuestros gritos de lucha.

Las abrazamos siempre,

Lunita y Lu



